RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 • 30 DE AGOSTO DE 1998 • AÑO I Nº 42

¿DULCES SUEÑOS?

Sobre el arte de escribir con los ojos cerrados



GRETE STERN, *SUEÑO Nº 6* (1948)

El acto de escribir –el proceso de traer algo desde allí hasta aquí, en un instante de máxima conciencia o colosal intuición– es tan parecido al que rige las mareas de los sueños que, por momentos, vira a pesadilla. Los escritores escriben como felices sonámbulos o tristes zombies, sometidos a las artes de un Maestro Hipnotizador que hace ademanes desde alguna parte. Y, a veces, escriben con los ojos cerrados: sueñan lo que van a escribir. Si, como dijo Scott Fitzgerald, "los escritores no son personas exactamente", entonces los sueños de los escritores tampoco son, exactamente, sueños.

por Rodrigo Fresán

La *Biblia* –el llamado "Libro de Libros" que, nada es casual, desborda sueños como desborda plegarias– puede consolar pero también advertir: "Vanas y engañosas son las esperanzas del insensato, y los sueños exaltan a los necios. Como quien quiere agarrar la sombra o perseguir al viento, así es el que se apoya en los sueños. El que sueña es como quien se pone en frente de sí: frente a su rostro tiene la imagen de un espejo. ¿De fuente impura puede salir cosa pura? Y de la mentira, ¿puede salir verdad? Cosa vana son la adivinación, los agüeros y los sueños; lo que esperas, eso es lo que sueñas. A no ser que los mande el Altísimo a visitarte, no hagas caso de los sueños". Si se lo piensa un poco, este tramo a la altura del *Eclesiastés*, 34, 1-6 es una de las mejores definiciones jamás escritas del escritor en dificultades.

1 El nocturno Nathaniel Hawthorne, en sus fértiles *Diarios* poblados de sueños, accedía al convencimiento de que en los sueños se encontraba "la percepción instintiva de la realidad". Ahora bien: ¿cómo saber si el envío certificado, expreso y onírico tiene como remitente al Altísimo, al Bajísimo, o al escritor de altura media, señas particulares ninguna? Los antiguos griegos aseguraban –y también Virgilio en *La Eneida*– que "también el sueño procede de Zeus". Se sabe que Confucio soñó su muerte y que Nietzsche sentía que "en el proceso de los sueños, el hombre se ejercita para la vida venidera". Pensar que, a lo largo de los tiempos, Dios dicta mientras el Diablo inspira no resulta de demasiada ayuda. Unos versos de Antonio Machado –en sus *Proverbios y cantares*– riman con gracia la complejidad de la relación entre lo divino y lo humano: "Ayer soñé que veía / a Dios y que Dios hablaba / y soñé que Dios me oía.../ Después soñé que soñaba (...) / Anoche soñé que oía / a Dios gritándome: ¡Alerta! / Luego era Dios quien dormía / y yo gritaba: ¡Despierta!". Se dice, también, que "Dios no castiga a nadie sin antes haberle avisado" y que el modo en que advierte es mediante los sueños.

Un sueño –algo verdadero aunque inasible– que se las arregla para crecer a ficción, también puede ser un castigo. A la hora de soñar lo que se escribe y de escribir lo que se sueña, los soñadores que escriben –los que sufren el castigo– parecen ser los más autorizados. Esos que sueñan y, al despertarse, ya no están seguros de ser un hombre soñado por una mariposa o una mariposa soñada por un hombre.

2 Los escritores son criaturas de la noche, dicen. De noche se escribe mejor o, por lo menos, más. De noche se escribe porque no se puede hacer otra cosa. "Intimidad con la noche" se llama un poema de Robert Frost y en "En mi oficio o arte sombrío", Dylan Thomas proclama: "En mi oficio o arte sombrío / ejercido en la noche silenciosa / cuando sólo la luna se enfurece / y los amantes yacen en el lecho / con todas sus tristezas en los brazos / junto a la luz que canta yo trabajo / no por ambición ni por el pan / ni por la ostentación ni por el tráfico de encantos / en escenarios de marfil / sino por el mínimo salario / de sus más escondidos corazones. / No para el hombre altivo / que se aparta de la luna colérica / escribo yo estas páginas de efímeras espumas / ni para los muertos encumbrados / entre sus salmos y ruiseñores / sino para los amantes, para sus brazos / que rodean las penas de los siglos / que no pagan con salarios ni elogios / y no hacen caso alguno de mi oficio y de mi arte."

T. E. Lawrence se hace soldado primero para poder ser escritor después y, en la misma entrada a *Los siete pilares de la sabiduría*, esculpe lo siguiente: "Todos los hombres sueñan: pero no del mismo modo. Los que sueñan de noche, en los polvorientos recreos de sus mentes, despiertan con la mañana para descubrir que aquello no era sino vanidad: pero los soñadores diurnos son hombres peligrosos, porque pueden llegar a actuar sus sueños con los ojos abiertos, convertirlos en realidad. Esto es lo que yo hice". Así le fue.



CONFIESO QUE NO HE LEÍDO

Deberes literarios pendientes.
Hoy: María Esther de Miguel

Avisada del tema convocante, María Esther de Miguel estuvo desvelada la noche anterior a la entrevista, tal vez atormentada por el libro no leído: "En realidad, anoche me puse a pensar y son dos libros, que compré y tengo en mi biblioteca. Uno es El hombre sin atributos de Robert Musil, y el otro –que para mí sería más importante, es decir, una falta mayor no haberlo leído–, es El señor de los anillos de John Ronald Reuel Tolkien, tres tomos que tengo hace mucho tiempo". Pero la escritora, ganadora del Premio Planeta 1996 con su novela El general, el pintor y la dama, habla del libro como si en realidad lo hubiera leído: "Sé que es un libro de mucho prestigio, que es una saga que narra la historia de los Hobbits. Es un libro muy célebre, que alguna vez fue hasta de culto para cierta gente y me da vergüenza no haberlo leído. Una vez hasta le hice una nota al segundo tomo. Eso quiere decir –titubea– que al segundo tomo lo leí, pero nunca concluí de leer toda la obra. Y no sé por qué. Por ahí hasta me gusta, si me pongo a leerlo. El autor de esto, el señor Tolkien, era un profesor universitario, prestigioso erudito, pero ha pasado a convertirse en un hombre famoso no por todo lo que sabía sino por este libro que es un libro de ficción. Inventa unas inverosímiles y encantadoras aventuras; lo que más me tienta es que sé que es un tipo con humor. Y yo, que me trago bulones y leo cuanto cae en mi mano, éste no lo he podido tragar".

No hace mucho, la culpa por no haberlo leído la persiguió a través del océano, para hacerse presente con singular intensidad. "Tuve un viajecito a Europa con una sobrina mía que es una de las devotas de este libro y me decía: 'No te puedo creer que no hayas leído este libro'. Y no, no lo he leído! ¡Pésame, pésame, pésame!" se golpea el pecho la autora de Los que comimos a Solís. Una situación completamente distinta sería no haberlo comprado, pero si tener el libro esperando en un estante puede ayudar a leerlo, también puede generar cierto tipo de presión. ¿Qué fue, entonces, lo que la llevó a comprarlo? "Ah, bueno, porque yo soy un poco snob", confiesa sin el menor pudor. "Los libros de los que se habla, yo los tengo que tener. Y ese tipo de cosas, viste? Pero con éste no sé qué me ha pasado. No entiendo cómo es posible que no le pueda clavar el diente. Lo he empezado varias veces, pero se me va de las manos. Ayer, incluso, lo estaba hojeando y digo 'seguro que si lo empiezo a leer de nuevo me va a gustar'. Pero es como que no me llega el momento y tengo entonces entre mis grandes faltas el no haberlo leído".

La autora de Las batallas secretas de Belgrano descarta de lleno que la demora en la lectura tenga que ver con los tres tomos en que se divide El señor de los anillos. "Don Quijote es de letra mucho más chiquita y de más apretadas páginas, y son dos grandes tomos, por lo menos en la edición que yo tengo. También son aventuras, y también suceden cosas inverosímiles –como luchar con molinos de vientos–, y yo lo he leído y lo releo casi todas las vacaciones. Al final, me va a pasar con ese libro lo que me pasó con Don Quijote", vaticina la autora de La amante del Restaurador. "Mientras estudiaba me recomendaban tanto el Quijote que, con mi espíritu contestatario y rebeldón, nunca lo leía. Y después que lo empecé a leer me gustó. Y con éste tal vez me pase algo igual. Algún día voy a contar que ya lo leí y que me gustó mucho".

Pablo Mendívil

El capítulo LXXXIX ("Sobre el insomnio, la nocturnidad y el amanecer") de la vital *Automoribundia* del español Ramón Gómez de la Serna amplía el espectro y hace más sólido al fantasma: "El sueño no nos viene de adentro. Eso es anticuado. El sueño viene de no se sabe dónde y a veces sólo es un golpeteo de asaltantes de chófer. El sueño no sirve más que para una cosa buena: para no ver a los demás. Es absurdo que cuando todo se para, cuando la eliminación duerme, se sostenga que el organismo se desintoxica. A mí no me ha perjudicado el no dormir, aunque tengo un poco estropeada la máquina del sueño como se estropea el triciclo de un niño. En la noche de Buenos Aires mis únicos hermanos con la luz encendida son los ascensores". De acuerdo, suenan casi desinteresados, generosos y casi heroicos en su humildad. Pero a no engañarse. El insomnio, para los escritores, no es más que ese territorio fértil donde todos duermen y, por lo tanto, el aire rezuma sueños ajenos listos para ser reclamados como propios. A la hora de dormir con los ojos abiertos, los escritores no buscan escaparse contando corderos, los escritores cuentan los sueños de los otros.

"Esperar a que la noche llegue a su fin se me hace cada vez más duro (...) Cuando por fin logré dormirme, volví a padecer ese horrible sueño en el que una ardilla trata de cobrarme como premio en una rifa. Desesperanza", escribe Woody en "Selecciones de los memorándums de Allen".

3 Mejor escribir de noche una nota –una nota larga, esta nota, tal vez– sobre los sueños de los escritores. Algunos límites necesarios para lo ilimitado: no mencionar a Sigmund Freud ni a *La interpretación de los sueños*; no extraviarse demasiado –un poco queda bien– en consideraciones científicas del tipo R.E.M. (con el cuerpo fuera de juego, los músculos virtualmente paralizados, las respuestas motoras inhibidas) ni aportar calurosa data sobre últimos avances científicos; no hacer chistes subidos de tono sobre *Las mil y una noches*. Dedicarse al sueño como disciplina artística y –por lo tanto– libre de ser interpretado y definido como plazca. Dormir –escribir sobre el sueño– tranquilo y con frazada.

4 En el libro *La noche* (Grupo Editorial Norma), el ensayista y novelista inglés A. Alvarez propone: "Los sueños son pensamiento sin intelecto (...). Y porque son una experiencia puramente mental, tiene un sentido paradójico, compensatorio, que hablen en un lenguaje concreto, físico, que las ideas y los sentimientos se expresen mediante acciones y cosas, en mímica e imágenes más que en palabras abstractas. Por supuesto, así también trabajan las artes, e incluso aquellas artes cuyo medio es el lenguaje verbal. Vuelven pensables los pensamientos y aprehensibles las emociones usando palabras, pintura, barro, mármol, notas musicales o película para ofrecer, entre otras cosas, una especie de inmediatez física al mundo mental y emotivo. Así pues, también tiene sentido que los sueños estén entre las principales fuentes de inspiración creativa".

De acuerdo, pero el misterio dentro del misterio reside en por qué el sueño –el sueño inspirador, el sueño que no demora en convertirse en otra cosa– visita más seguido a los artistas de la variedad escritor que a los de cualquier otra subespecie. Una modesta hipótesis al respecto, lo de antes, lo del principio: los escritores son esos animales que sueñan toda la noche y todo el día. "Los sueños son eso de lo que uno despierta", mintió Raymond Carver con ganas de que fuera más o menos verdad, por favor. Pero, si la vida es sueño, la literatura también.

5 Se puede soñar un cuento donde un padre muerto visita a su hijo vivo, o una novela que empieza con dos hombres conversando a bordo de un velero. Cuando, finalmente, se pone un sueño por escrito se produce la interesante paradoja de estar creando un nuevo sueño y no de hacerlo más real o verosímil, como podría pensarse. Porque una ficción no es más que el sueño del escritor apoderándose del espacio que el lector reserva para sus propios sueños.



GRETE STERN, *SUEÑO Nº 40* (1948)

En *Aspectos de la novela*, el escritor inglés E. M. Forster conjetura: "Como promedio, una tercera parte de nuestras existencias no transcurre dentro del marco de la sociedad o en la civilización o ni siquiera en aquello que damos en llamar soledad. Entramos a un mundo del que poco se sabe y que se nos antoja, una vez que lo hemos dejado atrás, parte olvido, parte caricatura de este mundo, y parte revelación. No soñé con nada o Soñé con una escalera o Soñé con el Paraíso, decimos al despertar. No quiero discutir la naturaleza del dormir y de los sueños, sólo apuntar que ellos ocupan mucho de nuestro tiempo y que lo que se llama Historia sólo se ocupa –y teoriza– acerca de dos tercios del ciclo humano. ¿Ocurre lo mismo con la literatura?"

En *El arte de la ficción*, el escritor norteamericano John Gardner se maravilla ante la idea de que "en las mejores ficciones, el sueño nos involucra en cuerpo y alma; no sólo respondemos a cosas imaginarias –paisajes, sonidos, olores– como si se trataran de cosas reales, respondemos también a problemas ficticios como si se trataran de asuntos verdaderos: simpatizamos, juzgamos, pensamos".

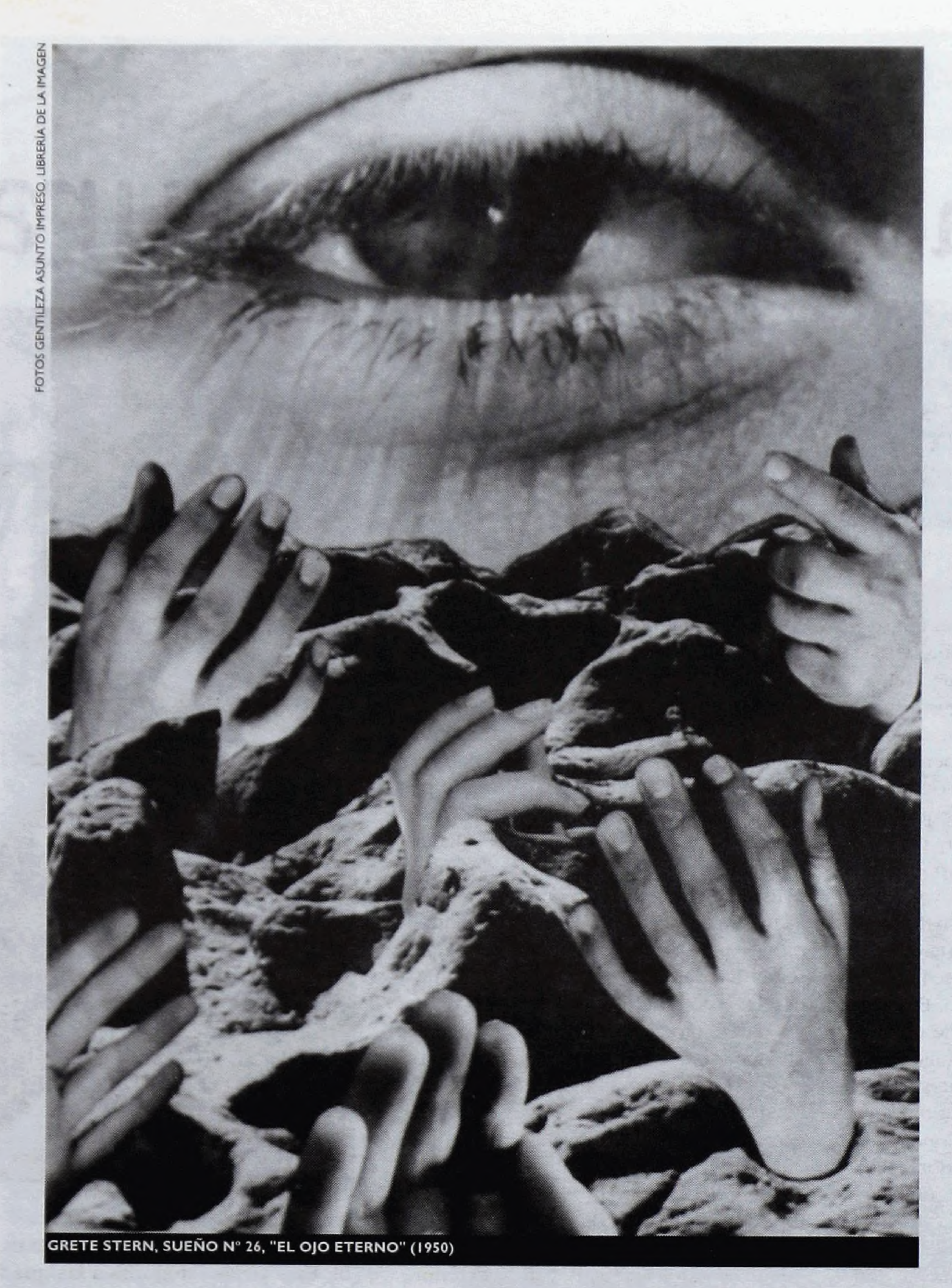
Tal vez, uno de los máximos ejemplos de este síntoma sea *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, sueño para el lector inducido por un sueño despierto –magdalena mediante– en el autor. Un párrafo de *El mundo de Guermantes* se ocupa de este dulce mal: "Quizá la fascinación que ejercían sobre mí los Sueños se debía también el juego formidable que hacen con el Tiempo. ¿Acaso no había visto yo muchas veces en una noche, en un minuto de una noche, de qué manera tiempos muy lejanos, relegados a esas distancias enormes en que ya casi no podemos distinguir nada de los sentimientos que entonces experimentábamos, se precipitan sobre nosotros a toda velocidad, cegándonos con su claridad, como si fueran gigantescos aviones en vez de las pálidas estrellas que creímos, de qué manera nos hacen recuperar todo lo que habían contenido para nosotros y nos dan la emoción, el choque, la claridad de su cercanía inmediata, pero que no bien despertamos vuelven a recorrer la distancia que de modo milagroso habían franqueado, hasta hacernos creer, equivocadamente por cierto, que eran una de las maneras de volver a encontrar el Tiempo perdido?" Proust puede estar hablando, indistintamente, de un Sueño o de un libro.

La literatura es un sueño y los sueños de los escritores tienen un alto poder de contagio. Los sueños de los escritores son un virus y son la vacuna al mismo tiempo.

6 Algunas definiciones más o menos útiles para recitar con los ojos cerrados. W. H. Auden, poeta: "El problema con los sueños, por supuesto, es que los de los otros son tan aburridos". Joseph Campbell, mitólogo: "Los mitos son sueños públicos, los sueños son mitos privados". William Dement, psiquiatra: "El sueño nos permite a todos y a cada uno de nosotros el ser segura y tranquilamente insanos durante las noches de nuestras vidas". Erich Fromm, psicólogo: "A menudo, el sueño es la única ocasión en la que el hombre no puede silenciar a su consciencia; pero lo trágico del asunto es que cuando oímos a nuestra conciencia hablamos en sueños no podemos actuar y, cuando despertamos y podemos hacer algo al respecto, solemos olvidar lo que habíamos aprendido en nuestros sueños". René Magritte, pintor: "Si el sueño es una traducción de la vida real, entonces la vida real es también la traducción de un sueño". William Shakespeare, dramaturgo: "Estamos hechos de la misma materia que nuestros sueños". Fran Lebowitz, escritora: "Amo soñar porque es algo placentero y fácil y seguro de usar... Soñar, dormir, es la muerte sin la parte de la responsabilidad". Martin Luther King, mártir: "Tuve un sueño". John Lennon, beatle: "El sueño terminó".

7 En sus *Diarios*, John Cheever se maravilla –a la altura del año 1966– de que "tengo unos sueños de una densidad tal que me gustaría poder llevarlos a las ficciones". En una pequeña entrada de 1962 había confesado: "Soñé que mi rostro había aparecido en una estampilla". "Los sueños son siempre egocéntricos", se justificó Evelyn Waugh. Jorge Luis Borges, en el prólogo a *El informe de Brodie*, reconoce que "debo a un sueño la trama general de la historia que se titula El Evangelio según

FOTOS GENTILEZA ASUNTO IMPRESO, LIBRERÍA DE LA IMAGEN



GRETE STERN, SUEÑO Nº 26, "EL OJO ETERNO" (1950)

Marcos (...) temo haberla maleado con los cambios que mi imaginación o mi razón juzgaron convenientes. Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido", y en una conferencia, despertó con maestría a una obviedad a menudo ignorada a la hora de celebrar lo onírico: "El examen de los sueños ofrece una dificultad especial. No podemos examinar los sueños directamente. Podemos hablar de la memoria de los sueños. Y posiblemente la memoria de los sueños no se corresponda directamente con los sueños. Un gran escritor del siglo XVIII, Sir Thomas Browne, creía que nuestra memoria de los sueños es más pobre que la espléndida realidad. Otros, en cambio, creen que mejoramos los sueños: si pensamos que el sueño es una obra de ficción (yo creo que lo es) posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertarnos y cuando, después, lo contamos. (...) No sabemos exactamente qué sucede en los sueños: no es imposible que durante los sueños estemos en el cielo, estemos en el infierno, quizá seamos alguien, alguien que es lo que Shakespeare llamó la cosa que soy, quizá seamos nosotros, quizá seamos la Divinidad. Esto se olvida al despertar. Sólo podemos examinar de los sueños su memoria, su pobre memoria. (...) Llego a la conclusión, ignoro si es científica, de que los sueños son la actividad estética más antigua (...). Los sueños son el género; la pesadilla, la especie".

8 *Las cosas que escribe* Adolfo Bioy Casares –la cosa que es Adolfo Bioy Casares– posiblemente estén íntimamente ligadas a un episodio de su infancia. La historia es así: el niño Bioy gana perro en rifa, lo lleva a su casa, a sus padres no les causa la menor gracia el asunto y hacen desaparecer al perro durante la noche. A la mañana siguiente le informan al niño Bioy que ese perro nunca existió, que no ganó ninguna rifa, que soñó todo el episodio. Nada cuesta creer que buena parte de las tramas dentro de la obra de Bioy no hacen más que intentar poner por escrito, una y otra vez, ese sueño o esa pesadilla que nunca tuvo pero que lo justifica desde entonces.

9 ¿Evitar también (escribo esto a las cuatro de la mañana) la mención de dos clásicos inevitables a la hora del hit-parade onírico? ¿Se puede evitarlos? No se puede. Aquí están, éstos son: Robert Louis Stevenson sueña la novela *El extraño caso del Doctor Jeckyll y Mr Hyde* y Samuel Taylor Coleridge sueña el poema "Kublai Khan". Grandes hitos pero, a la vez, responsables casi directos de un animal extraño: el libro de sueños de escritores. Los hay muchos y muy diversos –Nerval, Hoffmann, Apollinaire, King, Baudelaire, Fournier, Rimbaud, Felisberto Hernández– y no está de más pensar que cada escritor tiene los sueños que se merece. Hay muchos y muy diversos.

Un mundo propio: *Diario de sueños*, volumen póstumo de Graham Greene –recientemente editado en la colección Bitácora / Mitologías de Perfil Libros– es uno de ellos. En el prólogo de Luis Gusmán se puede leer la génesis del Greene narrador: "En su autobiografía *Una especie de vida* Graham Greene nos cuenta una especie de sueño, de su análisis con un jungiano al que llama Richmond. Graham Greene acudía puntualmente a las citas con la obligación previa y convenida de que debía anotar en un libro de contabilidad a doble entrada, es decir, separada por una línea, el relato de su sueño y sus asociaciones concomitantes. Cierto día en que Greene no había tenido ningún sueño, el analista, que con un reloj controlaba el tiempo que el joven Greene disponía para la tarea, debió confesar –ante la desolación de éste– que su mente estaba en blanco. Fue exhortado, entonces, a inventar un sueño. A partir de ese mito nació un escritor".

El título del pequeño libro surge de una cita de Heráclito de Efeso ("Los que están despiertos tienen un solo mundo común; los que duermen se vuelven cada uno a su mundo propio") y los sueños de Greene van de lo escatológico ("Tuve una experiencia muy desagradable. Descubrí que salían camarones de mi pene, mezclados con la orina. En la taza del inodoro había como doce, y un langostino"), a lo ominoso ("Entablé una discusión acerca del miedo a la extinción por muerte. Comencé relatando un sueño mío que parecía sugerir que hay un más allá para quienes crean en él. En ese sueño aquellos que había amado me llamaban para que me uniera a ellos. Pero a causa de mi falta de fe yo había elegido la extinción. Un enorme cono negro, como el extintor de una vela, caería sobre mi cabeza").

Los sueños de Franz Kafka –recopilados y ordenados a partir de fuentes diversas por Luis Gusmán para la misma colección y editorial– proponen una variante más apasionante porque en Kafka, y en la vida de Kafka, los sueños van creciendo hasta convertirse en autobiografía. "Pero el verdadero botín se halla solamente en la profundidad de la noche", le escribe a Milena. "Contemplado desde el punto de vista de la literatura, mi destino parece bastante simple. El deseo de representar mi fantástica vida interior ha desplazado todo lo demás, y además la ha agotado terriblemente, y sigue agotándola. Ninguna otra oca podrá jamás conformarme", concluye.

Ante el horror del sueño que se extingue, Greene elige la fe y se convierte al catolicismo. Incapaz de despertarse de sí mismo, Kafka se convierte en adjetivo.

10 Sueños beatniks. Literatura soñada, si alguna vez la hubo o la habrá. En la tapa de *Mi educación: un libro de sueños* (Península), William Burroughs aparece empuñando un rifle. En *Book of Dreams*, en cambio, se nos ofrece la plácida vista de un Jack Kerouac con los ojos cerrados. Si Kerouac sueña con Buda, entonces es seguro que Burroughs sueña con Kali. Kerouac sueña: "El hecho de que en el mundo todos sueñan todas las noches une a la humanidad en, llamémosla, una Unión de la que no se habla pero que aun así acaba probando que el mundo es, aunque los Comunistas no estén de acuerdo, algo verdaderamente trascendental, porque los Comunistas, incrédulos, piensan que sus sueños son irrealidades en lugar de visión a las que se accede cuando uno duerme". Burroughs sueña: "A lo largo de los años me he preguntado por qué los sueños tienen tan poca gracia a la hora de ser narrados, y esta mañana encontré la respuesta, que es muy simple; como la mayoría de las respuestas, uno siempre la supo: No hay contexto... como un animal embalsamado exhibido en el medio de un banco".

Kerouac cuenta los corderos de sus sueños; Burroughs les dispara a quemarropa. Que en paz descansen.

11 Seis de la mañana. Poco y nada cuesta sentir a los otros despertando, dejando atrás sus sueños como si se tratara de pieles de noches, de placenta de milagros. Volaron y cayeron y soñaron y se preguntan por qué habrán soñado esto o aquello. Y después se olvidan. Los escritores no. Los escritores los ponen por escrito o los ponen en sus escritos y desmenuzan sus sueños en busca de una clave, una respuesta, un buen final para una buena historia. Yo no soñé nada pero escribí y leí sobre soñadores, sobre libros y sobre personas que escriben libros y –ya que estamos, por qué no, para terminar– nada mejor que consultar un diccionario de sueños.

Así, LIBRO: "Recuerdos; cosas que se han aprendido a partir de la experiencia; actitudes hacia el aprendizaje; las opiniones de los otros. Libros viejos: sabiduría heredada; consciencia espiritual".

Así, ESCRIBIR: "Pensar en algo; ordenar ideas y tomar decisiones; dejar marca en la vida de alguien; expresar los sentimientos e ideas más profundas; la propia historia. Aquello que alguien que uno conoce ha escrito: lo que sientes por ellos; su influencia en tu vida y en tus pensamientos".

Si el sueño de la razón produce monstruos, entonces ¿qué tipo de criaturas producirá el sueño supuestamente irracional de la literatura? Ahí están, por ahí andan y –si se cierran los ojos, si uno tiene suerte– es casi posible sentirlos. Cuando uno sueña, el ojo detrás del párpado no deja de moverse de un lado para otro. REM: Rapid Eye Movement, Movimiento Veloz del Ojo. Así se llama el fenómeno: aunque, dicen, está cerrado, el ojo se mueve y se mueve y no deja de moverse.

El ojo está más abierto que nunca. Parece que leyera.♣



ESTE SÍ

Un poema de Ana Cristina Cesar

Las circunstancias por las cuales la poesía encuentra y desarrolla "parecidos de familia" suele ser misteriosa y a veces injusta. El primer viernes de septiembre se estrena en Curitiba, Brasil, el espectáculo teatral As Kamikazes sobre textos de cuatro poetas suicidas: Alejandra Pizarnik (sobredosis), Sylvia Plath (gas), Florbela Espanca (hoja de afeitar) y Ana Cristina Cesar (ventana). Una cierta fatalidad hace de estas poetas la carne de todas las identificaciones, lo que agrega una magia adicional, un plus de misterio paraliterario a los textos que dejaron como testimonio de su paso por el mundo. Ana Cristina Cesar nació en Río de Janeiro el 2 de junio de 1952 y murió en la misma ciudad el 29 de octubre de 1983. Drummond de Andrade admiraba sus versos. Legiones de poetas jóvenes la tuvieron como objeto de culto (uno de esos relámpagos inimitables que sin embargo incitan a la copia vergonzante) desde que, en 1976, Heloísa Buarque de Hollanda la incluyó en la antología 26 Poetas hoje. En 1979 Ana Cristina publica Cenas de Abril y Correspondência completa y, al año siguiente Luvas de pelica (Guantes de gamuza, el título elegido por su traductora, Teresa Arijón, para la antología en español que publicó Ediciones Bajo la Luna Nueva). Desde 1981 desarrolla una exitosísima carrera en la Red Globo de Televisión, que la contrató para su Departamento de Análisis e Investigación. En 1982 publica su último libro, A teus pés. En 1985 sus padres publican Inéditos e dispersos.

Lo que suele destacarse de su poesía es un "nuevo estilo" ("Opto por la mirada estetizante, con epígrafe de/ mujer moderna desconocida"), la capacidad para hacer pasar por el poema un mundo entero, la ansiedad de sus versos ("No logro explicar mi ternura, mi ternura, ¿entendés?"), la precisión filosa de cada palabra ("No tengo ideas, sólo el contorno de una sintaxis"), la manera extraña en que correlaciona el texto con el cuerpo ("Mientras leo mis senos están al descubierto. Es difícil concentrarme al ver sus pezones. Entonces garrapateo las hojas de este álbum. Poética quebrada al medio").

Daniel Link

SAMBA CANCIÓN

Tantos poemas que perdí.
Tantos que escuché, gratis,
por teléfono –ahí tenés,
hice de todo para gustarte,
fui mujer vulgar,
medio bruja, medio fiera,
risita modernista
arañada en la garganta,
malandra, puto,
muy zafada, vándala,
tal vez maquiavélica,
y un día me empaqué,
me valí de mesuras
(era una estrategia),
comercié, avara,
aunque un poco burra,
porque inteligente después me
pondría colorada, o al contrario, cara
pálida que desconoce
el propio color rosa,
y tantas hice, tal vez
queriendo la gloria, la otra escena a la luz
de los spots,
tal vez apenas tu cariño,
pero tantas, tantas hice...



SHOPPING

Una recorrida por Librería La barca (Cabello 3641) con Sergio Bizzio, autor de Infierno albino *y del inminente* Planet.

Apenas comenzada la recorrida, Sergio Bizzio dice que si hay que buscar un libro, ese libro es *El diario de un genio*, de Salvador Dalí. Pero cuesta encontrarlo. Enseguida el librero, solícito, se acerca con un ejemplar. "Es una obra maestra completa, es un libro que todos tendrían que leer, en realidad que todos podrían leer, no que tendrían. Además me gusta porque no solamente está maravillosamente bien escrito, sino porque está lleno de ideas, ideas brillantes, geniales. Y en algún punto me hace pensar que es cierto aquello que decía alguien de que las ideas de Dalí como escritor eran mejores que las de Dalí como pintor".

Dejando a Dalí sobre la mesa, el recorrido sigue por las estanterías: "Acá tenemos a Paul Auster, escritor menor para mí. Paul Auster edita todo lo que escribe. Dicen que éste, *El cuaderno rojo*, lo escribió la señora. *Mr. Vértigo* me pareció muy aburrido. El guión de *Smoke* está bueno. *Leviatán*, en cambio, me pareció como el guión de un comic en prosa. Y *El país de las últimas cosas*, también. Hay uno que sin embargo me gustó: *La música del azar*. Me pareció que ése estaba muy bueno, con un estilo realista y sin magia, sin brillo. Era el más kafkiano de sus libros".

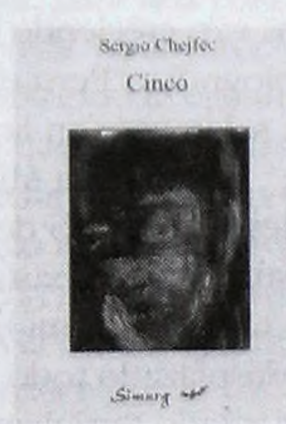
Frente a un ejemplar de *Las viejas travestis* de Copi, el autor de las obras de teatro *La china* y *Gravedad* hace memoria: "Lo leí hace muchos años y lo releí varias veces, y siempre me pareció una obra maestra. Sobre todo los cuentos. Cuando era joven y leí *El uruguayo* (novela incluida en este libro) me pareció deslumbrante. Cuando lo volví a leer me parecieron mucho más deslumbrantes los cuentos. *El uruguayo* creo que envejeció un poco, pero los siete cuentos que están acá son de una belleza sangrienta, son..." y se queda pensativo: "¡a ver qué otra grasada puedo decir?".

Y mientras Bizzio confiesa no haber leído *Las leyes de la atracción* de Bret Easton Ellis, admite que tampoco tiene ganas de hacerlo. "En cambio, me parece maravilloso cómo cerraba *American psycho*. No tengo ganas de leer nada más, con eso tengo la cuota Easton Ellis". En cambio, para el autor de *El divino convertible*, la cuota de Martin Amis no está cerrada: "Todavía no lo leí, pero *Dinero* me pareció aburridísimo, tal vez porque lo leí en una traducción española. *La flecha del tiempo*, una novela en la que sucede todo al revés, me pareció que era muy inteligente pero al mismo tiempo muy aburrida. La idea era maravillosa, de esas ideas que no están hechas para la literatura sino para el cine".

Un poco más allá, el autor de *Más allá del bien y lentamente* encuentra el primer libro de Ian McEwan: "*Primer amor y últimos ritos* son cuentos. Y también está esta novela suya, *Los perros negros*, que es maravillosa. Es un buen escritor, muy realista. En un punto es como ideológicamente repugnante, pero es muy interesante". Y enseguida agrega que vio Rejtman por algún lado, en una pasada por los estantes, y revisa uno por uno hasta que encuentra *Velcro y yo*. "Es muy lindo este libro, de una prosa seca, a mitad de camino entre la literatura y el cine, logra un efecto muy interesante. Me gusta". Y se queda pensativo frente a los libros. "Uno de mis proyectos como lector, cuando baje un poco el vértigo y pueda sentarme tranquilo y en cierto estado de serenidad, es leer muy despacito y completo la obra de William Burroughs, que ahora me resulta muy inquietante. Me parece una prosa que se renueva permanentemente".

Pablo Mendívil

Programa de literatura



CINCO
Sergio Chejfec
Ediciones Simurg
Buenos Aires, 1998
60 páginas $ 11

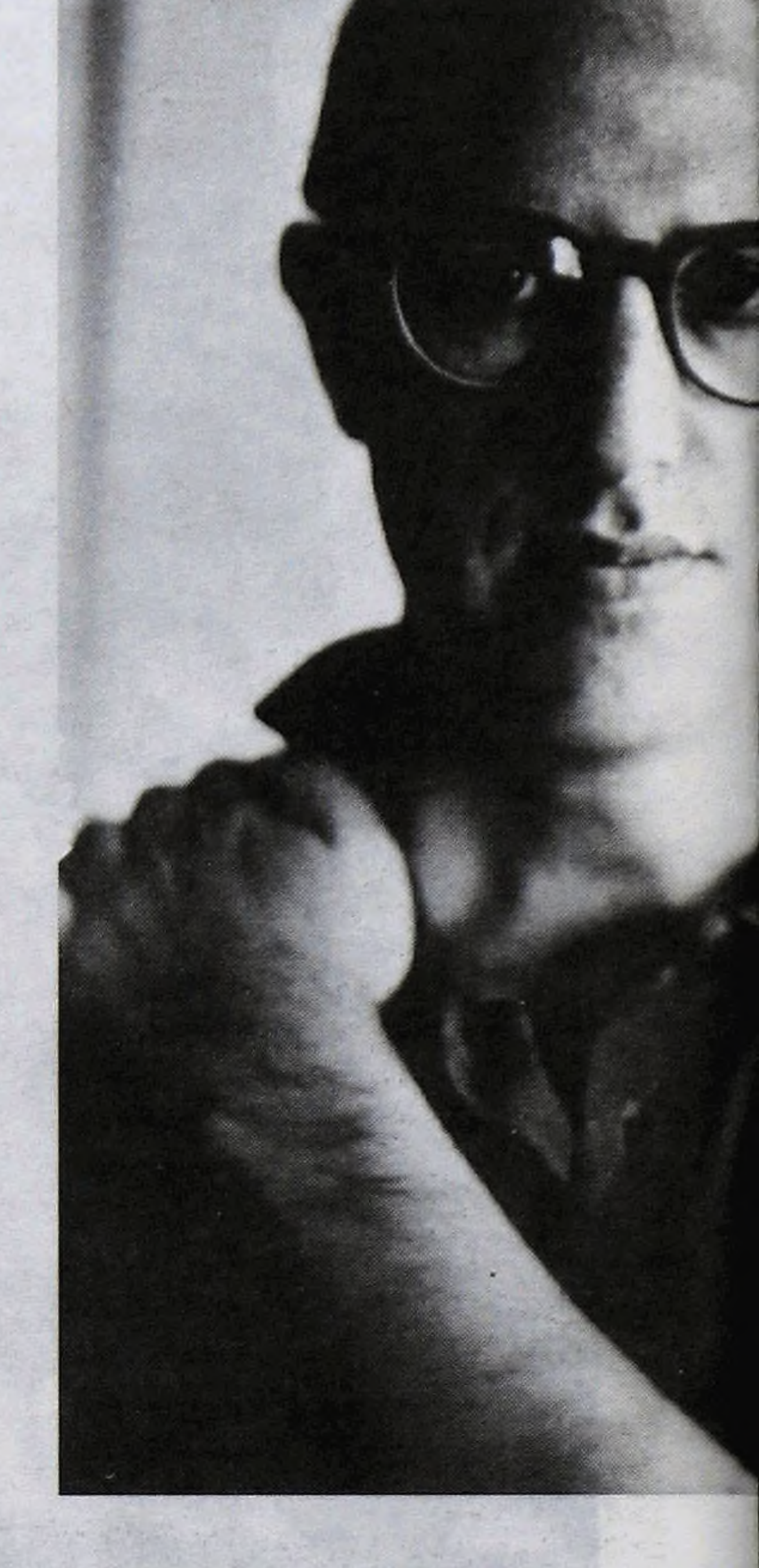
por Claudio Zeiger

No es de buen comentarista transcribir la contratapa de un libro ("No hay que solapear", reza una regla del oficio) pero en este caso se justifica hacer una excepción. Viene a cuento para transmitir al lector una serie de perplejidades. Para comenzar, una decepción anunciada: "De las diversas preguntas que plantea, este relato responde muy pocas". A confesión de partes, igual se aportan pruebas: "Una de ellas tiene que ver con los viajes. En *Cinco* la geografía tiene una importancia lateral: el protagonista conquista el ideal del viajero literario, habitar diferentes sitios al mismo tiempo. El relato comienza en la primera página de un cuaderno abandonado y sigue con una figura geométrica compuesta con los personajes de la historia. Este diagrama es la bitácora de la travesía del protagonista, donde se sobreimprime el mapa del narrador y donde se asentarán los distintos recorridos de los eventuales lectores...".

Pues bien, lo que hace tan prolijamente el texto de contratapa, ejemplarmente antiliterario en su interpretación del libro, es revelar el programa de Sergio Chejfec, algo así como su intención, ocultando los eventuales destellos narrativos que contenga este breve relato. Claro que en este sentido es anticipatorio también de lo que podrá encontrar el lector de *Cinco*: valga la redundancia, va a encontrar eso que dice la contratapa.

Hubo una tendencia muy fuerte en cierta narrativa de los ochenta a esbozar en el texto una cierta teoría sobre ese texto, inclusive una interpretación del mismo, y *Cinco* parece todavía deudora de esa necesidad de escritura autorreflexiva. En las primeras líneas, el narrador informa de la existencia de un cuaderno perteneciente al personaje (el crítico lamenta no encontrar una palabra más sofisticada para nombrar a dicho sujeto) en cuya primera página dice: "Hoy ha comenzado el final". Unas líneas más abajo, viene el guiño: "El tono en general es errático, algo contenido pese a bordear la confesión, y resignado pese a tener accesos de irritación". ¿Corresponde esta impresión al texto del cuaderno o al texto llamado *Cinco*?

Es un poco incómodo comprobar que el lector ("eventual", como dice la contratapa) se verá desautorizado cuando quiera seguir los destellos narrativos de los que el relato, por cierto, no carece. Hay una voz que en todo momento le dice que por allí no va la cosa, que no vaya a confundirse, que no vaya a engancharse con un personaje certero, con el fulgor de alguna escena tremenda. No vaya a ser cosa que en algún momento algo *literario* se dispare fuera del control de ese narrador que transcribe la historia de ese tipo que fue a perderse a una ciudad donde el tiempo –en el sentido climático– parece determinar las conductas. Siempre parece estar hablando de otra cosa. Porque *Cinco* es el libro de alguien que se empecina en tener la cabeza en otra cosa mientras escribe las páginas que conforman el relato.



¿Personajes? ¿Argumento? ¿Trama? ¿Progresión narrativa? Todo esfuerzo es inútil. Esas viejas categorías a las que fatalmente el escritor moderno debe seguir rindiendo cuentas (y ésa debe ser una de las gracias que todavía tiene la literatura) son sacrificadas en el altar del nuevo fetiche del escritor que se precie de moderno: el programa.♣

Onetti es un virus

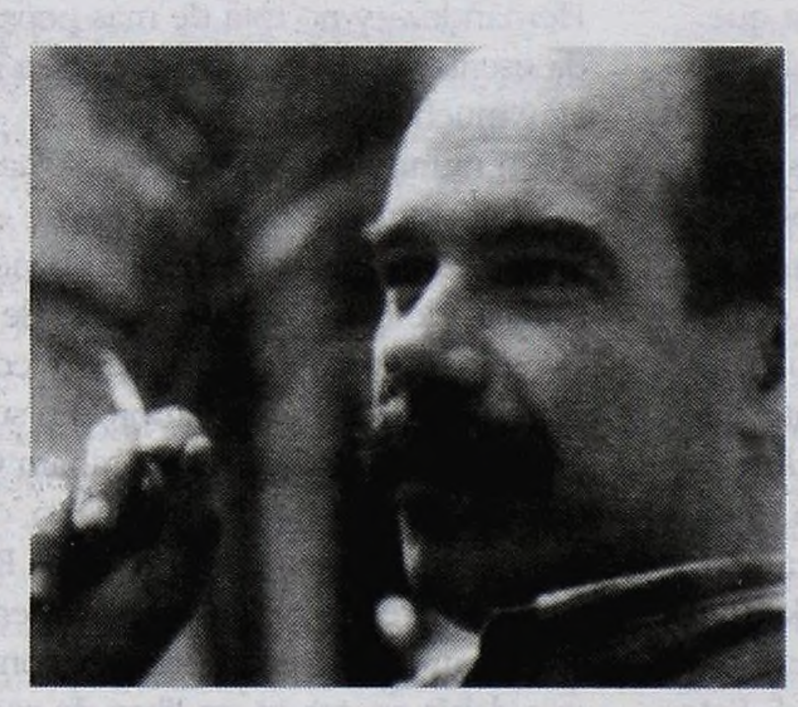


LA MUJER HABLADA
Carlos María Domínguez
Alfaguara
Buenos Aires, 1998
304 págs. $ 16

por Guillermo Saccomanno

Hay prosas que son determinantes, contagian. Cuando un escritor pasa por su lectura, es inevitable que se le peguen tics, o si se prefiere, "rasgos de estilo". Pasa con Borges: después de leerlo no es fácil evitar algunos verbos como "fatigar", algún adjetivo como "inexorable". Pasa con Faulkner. Y si se lee a Faulkner traducido por Borges (*Las palmeras salvajes*), entonces se tiene la impresión de estar leyendo a Onetti, que también es capaz de ejercer una influencia fuerte. Ese parece ser el caso de Carlos María Domínguez, escritor argentino, montevideano por adopción. Su novela *La mujer hablada*, finalista del Premio Planeta en 1994, publicada ahora por Alfaguara, con su prosa "onettiana", es la obra de un auténtico discípulo del autor de *Dejemos hablar al viento*. Lo de prosa "onettiana", lo de "discípulo", en un tiempo donde proliferan las prosas neutras o presuntamente ingeniosas debe ser entendido como un elogio.

Domínguez nació en Buenos Aires en 1955. Fue periodista en diversos medios, secretario de redacción y más tarde director de *Crisis*. Publicó varias novelas, entre



ellas *Pozo de Vargas*, una sólida narración de corte histórico, cuando el género, hace unos años, no estaba en su mejor momento. También, en colaboración con María Esther Gilio, escribió *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*, una exhaustiva biografía, un auténtico viaje a la vida y la obra del escritor uruguayo.

En *La mujer hablada* Domínguez narra las peripecias de Bela Geron, una exilada alemana en Buenos Aires en los años cincuenta. La trama liga un crimen ocurrido bajo el gobierno peronista, el incendio del Reichstag y el plan Fuhrman, un proyecto para convertir Uruguay en una colonia nazi. A su modo, el itinerario amoroso de la protagonista, la desolación de los hombres que se pierden por ella, dentro de ese marco temporal, contiene elementos suficientes para una novela histórica, de esas que hoy abundan. Domínguez pudo haber ingresado en esa zona cómoda de un relato proclive a la documentación, recayendo, como tantos, en la confortable interpretación de la historia a distancia, sin correr el riesgo de una toma de partido. Sin embargo, saludablemente, su ambición lo llevó a practicar la reconstrucción de época en otra zona: el lenguaje –asumiendo el peligro de la comparación con Onetti antes que la tentación comercial del bestsellerismo–. El fervor por Onetti, en *La mujer hablada*, está citado en alusión directa a *El pozo*. Un pintor fracasado que está empleado en una armería, amigos que se reúnen en una librería polvorienta, entre ratas, y el diario de la protagonista son las claves que Domínguez articula para atrapar el secreto de esa walkiria siempre fugitiva, que nunca se entrega del todo, que pase por una Buenos Aires y un Montevideo que pueden ser también Santa María. Bel es una digna heroína de serie negra, como esas que le gustaban a Onetti, lector incansable de policiales. Domínguez, con habilidad, no desatiende la intriga y la dosifica, como en un thriller.

Si la historia de esta mujer inapresable, turbulenta, siempre "hablada" por los hombres, consigue ubicar al lector en un período específico, no lo hace apelando a acuarelismo nostálgico, que empujaría a pensar en una adaptación cinematográfica en sepia. Domínguez consigue meternos en la narración de una época justamente porque su lenguaje, el tono, el registro, la forma de invertebrar la frase y entrarle a acción por un sitio inesperado, corresponden al estilo que caracterizó a Onetti (esos cuyos relatos parecen transcurrir siempre en esa franja que va de los cuarenta hasta fines de los cincuenta). La operación de Domínguez es la de alguien que elige jugarse por una *Weltanschaaung* antes que por la aplicación tranquila de los simulacros de recreación.♣



SHOPPING

Una recorrida por Librería La barca *(Cabello 3641) con Sergio Bizzio, autor de* Infierno albino *y del inminente* Planet.

Apenas comenzada la recorrida, Sergio Bizzio dice que si hay que buscar un libro, ese libro es *El diario de un genio*, de Salvador Dalí. Pero cuesta encontrarlo. Enseguida el librero, solícito, se acerca con un ejemplar. "Es una obra maestra completa, es un libro que todos tendrían que leer, en realidad que todos podrían leer, no que tendrían. Además me gusta porque no solamente está maravillosamente bien escrito, sino porque está lleno de ideas, ideas brillantes, geniales. Y en algún punto me hace pensar que es cierto aquello que decía alguien de que las ideas de Dalí como escritor eran mejores que las de Dalí como pintor".

Dejando a Dalí sobre la mesa, el recorrido sigue por las estanterías: "Acá tenemos a Paul Auster, escritor menor para mí. Paul Auster edita todo lo que escribe. Dicen que éste, *El cuaderno rojo*, lo escribió la señora. *Mr. Vértigo* me pareció muy aburrido. El guión de *Smoke* está bueno. *Leviatán*, en cambio, me pareció como el guión de un comic en prosa. Y *El país de las últimas cosas*, también. Hay uno que sin embargo me gustó: *La música del azar*. Me pareció que ése estaba muy bueno, con un estilo realista y sin magia, sin brillo. Era el más kafkiano de sus libros".

Frente a un ejemplar de *Las viejas travestis* de Copi, el autor de las obras de teatro *La china* y *Gravedad* hace memoria: "Lo leí hace muchos años y lo releí varias veces, y siempre me pareció una obra maestra. Sobre todo los cuentos. Cuando era joven y leí *El uruguayo* (novela incluida en este libro) me pareció deslumbrante. Cuando lo volví a leer me parecieron mucho más deslumbrantes los cuentos. *El uruguayo* creo que envejeció un poco, pero los siete cuentos que están acá son de una belleza sangrienta, son..." y se queda pensativo: "¿a ver qué otra grasada puedo decir?".

Y mientras Bizzio confiesa no haber leído *Las leyes de la atracción* de Bret Easton Ellis, admite que tampoco tiene ganas de hacerlo. "En cambio, me parece maravilloso cómo cerraba *American psycho*. No tengo ganas de leer nada más, con eso tengo la cuota Easton Ellis". En cambio, para el autor de *El divino convertible*, la cuota de Martin Amis no está cerrada: "Todavía no lo leí, pero *Dinero* me pareció aburridísimo, tal vez porque lo leí en una traducción española. *La flecha del tiempo*, una novela en la que sucede todo al revés, me pareció que era muy inteligente pero al mismo tiempo muy aburrida. La idea era maravillosa, de esas ideas que no están hechas para la literatura sino para el cine".

Un poco más allá, el autor de *Más allá del bien y lentamente* encuentra el primer libro de Ian McEwan: "*Primer amor y últimos ritos* son cuentos. Y también está esta novela suya, *Los perros negros*, que es maravillosa. Es un buen escritor, muy realista. En un punto es como ideológicamente repugnante, pero es muy interesante". Y enseguida agrega que vio Rejtman por algún lado, en una pasada por los estantes, y revisa uno por uno hasta que encuentra *Velcro y yo*. "Es muy lindo este libro, de una prosa seca, a mitad de camino entre la literatura y el cine, logra un efecto muy interesante. Me gusta". Y se queda pensativo frente a los libros. "Uno de mis proyectos como lector, cuando baje un poco el vértigo y pueda sentarme tranquilo y en cierto estado de serenidad, es leer muy despacito y completo la obra de William Burroughs, que ahora me resulta muy inquietante. Me parece una prosa que se renueva permanentemente".

Pablo Mendívil

Programa de literatura



CINCO
Sergio Chejfec
Ediciones Simurg
Buenos Aires, 1998
60 páginas $ 11

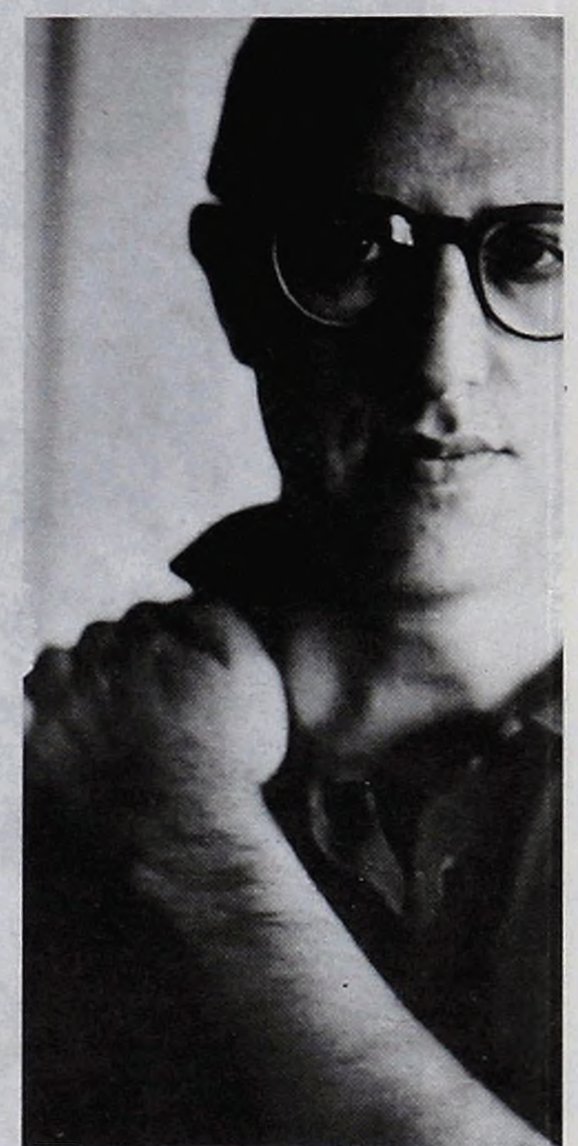
por Claudio Zeiger

No es de buen comentarista transcribir la contratapa de un libro ("No hay que solapear", reza una regla del oficio) pero en este caso se justifica hacer una excepción. Viene a cuento para transmitir al lector una serie de perplejidades. Para comenzar, una decepción anunciada: "De las diversas preguntas que plantea, este relato responde muy pocas". A confesión de partes, igual se aportan pruebas: "Una de ellas tiene que ver con los viajes. En *Cinco* la geografía tiene una importancia lateral: el protagonista conquista el ideal del viajero literario, habitar diferentes sitios al mismo tiempo. El relato comienza en la primera página de un cuaderno abandonado y sigue con una figura geométrica compuesta con los personajes de la historia. Este diagrama es la bitácora de la travesía del protagonista, donde se sobreimprime el mapa del narrador y donde se asentarán los distintos recorridos de los eventuales lectores...".

Pues bien, lo que hace tan prolijamente el texto de contratapa, ejemplarmente antiliterario en su interpretación del libro, es revelar el programa de Sergio Chejfec, algo así como su intención, ocultando los eventuales destellos narrativos que contenga este breve relato. Claro que en este sentido es anticipatorio también de lo que podrá encontrar el lector de *Cinco*: valga la redundancia, va a encontrar eso que dice la contratapa.

Hubo una tendencia muy fuerte en cierta narrativa de los ochenta a esbozar en el texto una cierta teoría sobre ese texto, inclusive una interpretación del mismo, y *Cinco* parece todavía deudora de esa necesidad de escritura autorreflexiva. En las primeras líneas, el narrador informa de la existencia de un cuaderno perteneciente al personaje (el crítico lamenta no encontrar una palabra más sofisticada para nombrar a dicho sujeto) en cuya primera página dice: "Hoy ha comenzado el final". Unas líneas más abajo, viene el guiño: "El tono en general es errático, algo contenido pese a bordear la confesión, y resignado pese a tener accesos de irritación". ¿Corresponde esta impresión al texto del cuaderno o al texto llamado *Cinco*?

Es un poco incómodo comprobar que el lector ("eventual", como dice la contratapa) se verá desautorizado cuando quiera seguir los destellos narrativos de los que el relato, por cierto, no carece. Hay una voz que en todo momento le dice que por allí no va la cosa, que no vaya a confundirse, que no vaya a engancharse con un personaje certero, con el fulgor de alguna escena tremenda. No vaya a ser cosa que en algún momento algo *literario* se dispare fuera del control de ese narrador que transcribe la historia de ese tipo que fue a perderse a una ciudad donde el tiempo –en el sentido climático– parece determinar las conductas. Siempre parece estar hablando de otra cosa. Porque *Cinco* es el libro de alguien que se empecina en tener la cabeza en otra cosa mientras escribe las páginas que conforman el relato.



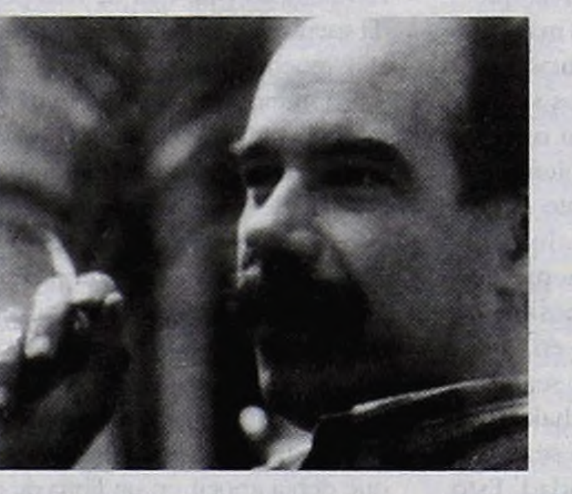
¿Personajes? ¿Argumento? ¿Trama? ¿Progresión narrativa? Todo esfuerzo es inútil. Esas viejas categorías a las que fatalmente el escritor moderno debe seguir rindiendo cuentas (y ésa debe ser una de las gracias que todavía tiene la literatura) son sacrificadas en el altar del nuevo fetiche del escritor que se precie de moderno: el programa.♣

Onetti es un virus



LA MUJER HABLADA
Carlos María Domínguez
Alfaguara
Buenos Aires, 1998
304 págs. $ 16

por Guillermo Saccomanno



Hay prosas que son determinantes, contagian. Cuando un escritor pasa por su lectura, es inevitable que se le peguen tics, o si se prefiere, "rasgos de estilo". Pasa con Borges: después de leerlo no es fácil evitar algunos verbos como "fatigar", algún adjetivo como "inexorable". Pasa con Faulkner. Y si se lee a Faulkner traducido por Borges (*Las palmeras salvajes*), entonces se tiene la impresión de estar leyendo a Onetti, que también es capaz de ejercer una influencia fuerte. Ese parece ser el caso de Carlos María Domínguez, escritor argentino, montevideano por adopción. Su novela *La mujer hablada*, finalista del Premio Planeta en 1994, publicada ahora por Alfaguara, con su prosa "onettiana", es la obra de un auténtico discípulo del autor de *Dejemos hablar al viento*. Lo de prosa "onettiana", lo de "discípulo", en un tiempo donde proliferan las prosas neutras o presuntamente ingeniosas debe ser entendido como un elogio.

Domínguez nació en Buenos Aires en 1955. Fue periodista en diversos medios, secretario de redacción y más tarde director de *Crisis*. Publicó varias novelas, entre ellas *Pozo de Vargas*, una sólida narración de corte histórico, cuando el género, hace unos años, no estaba en su mejor momento. También, en colaboración con María Esther Gilio, escribió *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*, una exhaustiva biografía, un auténtico viaje a la vida y la obra del escritor uruguayo.

En *La mujer hablada* Domínguez narra las peripecias de Bela Geron, una exilada alemana en Buenos Aires en los años cincuenta. La trama liga un crimen ocurrido bajo el gobierno peronista, el incendio del Reichstag y el plan Fuhrman, un proyecto para convertir Uruguay en una colonia nazi. A su modo, el itinerario amoroso de la protagonista, la desolación de los hombres que se pierden por ella, dentro de ese marco temporal, contiene elementos suficientes para una novela histórica, de esas que hoy abundan. Domínguez pudo haber ingresado en esa zona cómoda de un relato proclive a la documentación, recayendo, como tantos, en la confortable interpretación de la historia a distancia, sin correr el riesgo de una toma de partido. Sin embargo, saludablemente, su ambición lo llevó a practicar la reconstrucción de época en otra zona: el lenguaje –asumiendo el peligro de la comparación con Onetti antes que la tentación comercial del bestsellerismo–. El fervor por Onetti, en *La mujer hablada*, está citado en alusión directa a *El pozo*. Un pintor fracasado que está empleado en una armería, amigos que se reúnen en una librería polvorienta, entre ratas, y el diario de la protagonista son las claves que Domínguez articula para atrapar el secreto de esa walkiria siempre fugitiva, que nunca se entrega del todo, que pasea por una Buenos Aires y un Montevideo que pueden ser también Santa María. Bela es una digna heroína de serie negra, como esas que le gustaban a Onetti, lector incansable de policiales. Domínguez, con habilidad, no desatiende la intriga y la dosifica, como en un thriller.

Si la historia de esta mujer inapresable, turbulenta, siempre "hablada" por los hombres, consigue ubicar al lector en un período específico, no lo hace apelando al acuarelismo nostálgico, que empujaría a pensar en una adaptación cinematográfica en sepia. Domínguez consigue meternos en la narración de una época justamente porque su lenguaje, el tono, el registro, la forma de invertebrar la frase y entrarle a la acción por un sitio inesperado, corresponden al estilo que caracterizó a Onetti (ese cuyos relatos parecen transcurrir siempre en esa franja que va de los cuarenta hasta fines de los cincuenta). La operación de Domínguez es la de alguien que elige jugarse por una *Weltanschaaung* antes que por la aplicación tranquila de los simulacros de recreación.♣

La traducción como olvido



LA TRADUCCIÓN
Pablo de Santis
Planeta
Buenos Aires, 1998
186 págs. $14

por Leonardo Moledo

La edición 1997 del Premio Planeta vino policial. No sólo la novela triunfante *Plata Quemada* de Ricardo Piglia tiene el clima cinematográfico de una película de gangsters, sino que *La Traducción* de Pablo de Santis –finalista– también elige el camino policial. O mejor dicho no sólo policial, porque limita por otro lado con la novela de terror al estilo de Stephen King y con la novela policial inglesa, sin olvidar cierta incursión en el relato de ambiente académico a la manera (aunque no satírica) de David Lodge en *El mundo es un pañuelo* –donde alcanza sus mejores momentos–, y lo que podríamos llamar novela esotérica.

La Traducción provoca –traduce– esa extraña sensación de familiaridad y distancia que producen los géneros muy asociados con otro idioma cuando transcurren en castellano –o mejor dicho, en argentino– y los personajes que deberían habitualmente llamarse Paul, Ellen o Michael se llaman Pablo, Elena o Miguel. Aquí, tienen una propensión muy argentina a la primera persona melancólica que se desliza hacia la autocompasión y los guiños borgianos (imposible no pensar en "El Zahir"). También se verifica ese sentimiento de ilegitimidad que lleva a la justificación cuando la novela, en algún momento, se refiera a sí misma, "si fuera una novela policial, le diría...", como pidiendo disculpas por traducir un género no autóctono a estas tierras del sur.

Problemas apropiados, por cierto, para una novela cuyos personajes son casi en su totalidad traductores que oscilan a la orilla del misterio de los idiomas modernos, antiguos y herméticos: idiomas que se hablaron en el principio del mundo, antes que se intentara construir la Torre de Babel, idiomas que se hablaban en el Infierno, idiomas que susurraban los muertos remotos, con palabras que nunca fueron oídas por otros y que brotaban venciendo la resistencia del óbolo depositado en la boca, mientras esperaban la barca de Caronte, a la entrada del Hades, a orillas de la laguna Estigia.

Y a la orilla del mar: en *La Traducción* hay un faro con aura de misterio, una playa –meridianamente patagónica–, un hotel en decadencia, con su mitad derruida y abandonada –aquí, el Stephen King de *El resplandor*–, traductores que debaten sus asuntos –aquí David Lodge– y muertes sucesivas que transforman al traductor-protagonista en improvisado detective –aquí, la novela policial inglesa, que es, en verdad, el eje que ensambla todo lo demás–.

No parece muy grave que el ensamblaje sea algo forzado y se noten las suturas; al fin y al cabo, el autor lo anticipa en el primer párrafo: "quien haya intentado rearmar un jarrón roto, sabe que por minucioso que sea su empeño, hay fragmentos que nunca aparecen". Ningún lector puede darse por no advertido si se le escapa algo. Más objetable, sí, es la manera en que se maneja el clima esotérico y hermético –otro de los ingredientes–: la construcción está hecha de tal manera que no llega a ser del todo verosímil, o por lo menos no alcanza el grado de verosimilitud necesario para funcionar limpiamente y acorde con el papel que juega en la estructura general.

Sin duda alguna, las mejores secuencias son aquéllas en las que los traductores o el narrador se refieren directamente al nudo conceptual de la novela: la tensión entre la imposibilidad de traducir y la compulsión a traducir, la imposibilidad de conversar –que es traducir de un sujeto a otro– y la necesidad de hacerlo: el bello relato sobre la mujer que no podía pensar en un solo idioma, las palabras del comisario: "De la única traducción que me ocupo es de la que hago con los borrachos; los borrachos hablan todos el mismo idioma; nadie los entiende, pero ellos se entienden entre sí. Cuando tomo de más, yo también empiezo a entenderlos" y "Los libros escritos en nuestro propio idioma los leemos como miopes, acercándolos demasiado a los ojos, pero los libros traducidos los alejamos para que se vuelvan nítidos" –aplicable a lo que se dijo sobre los géneros al principio de este comentario–, o la estupenda conferencia de Naum sobre la imposibilidad de traducir el silencio de una lengua a otra "porque todo lo demás puede ser traducido, pero no el modo en que una obra calla: de eso no hay traducción posible".

Traducir es olvidar, dice el autor-personaje-protagonista, y esta novela, que precisamente traduce un género y lo recontextualiza, olvida y deja escapar algunos detalles constitutivos que oscurecen la resolución. Pero al fin y al cabo, como dice un personaje, "los misterios están ahí para darnos tema de conversación, no para que los solucionemos". Algo parecido ocurre con esta novela, que se lee con facilidad: las novelas están ahí para ser leídas, no para ser resueltas.♣



NOTICIAS DEL MUNDO

Hay que decirlo, el libro de Victoria Newhouse, *Towards a New Museum* (New York, The Monacelli Press), era ya necesario: sólo en los Estados Unidos, en las últimas tres décadas, doscientos nuevos museos de arte abrieron sus puertas. La fiebre museológica asusta: ¿a cuento de qué tanta pasión conservadora? Newhouse sostiene que, si los museos del siglo XIX y principios del XX representaban los templos de una nueva "religión" humanista, lo cierto es que nuestros museos responden más bien al modelo del siglo XVII: cabinets of curiosities, se los llamaba entonces –porque incluían colecciones de arte, libros, inventos, objetos extraños y maravillas naturales–, y son el antecedente de los parques temáticos que por el mundo proliferan. Los museos de hoy serían, en los hechos, parques temáticos dedicados al arte.

Taruho Inagaki (1900-1977) fue un artista y escritor japonés de vanguardia, siempre fascinado por las tecnologías que revolucionaron la cultura del siglo, como el aeroplano y el cinematógrafo (por decirlo con palabras de entonces). Su primer libro, *One Thousand an One-Second Stories* fue publicado en Japón en 1923: se trata de una colección de brevísimos fragmentos dadaístas, casi todos de una página de extensión. Si bien es cierto que la obra posterior de Inagaki es mucho más interesante (más "madura", menos mecánicamente vanguardista), es una suerte que los lectores occidentales dispongan ahora de una versión en inglés, gracias a los esfuerzos editoriales de Sun and Moon.

En una votación tachada de corrupta y alcohólica, cuatrocientos títulos de novelas del siglo XX, escritas en lengua inglesa, fueron sometidos al escrutinio de otros tantos (desconocidos) expertos y/o aficionados para determinar cuáles son las mejores novelas en inglés del siglo. La iniciativa, publicada por la editorial Modern Library, subsidiaria del grupo Random House, perteneciente a la multinacional Bertelsmann (¡uf!) arrojó resultados previsibles y americanísimos en exceso. Los diez primeros son: el *Ulises* de Joyce (foto), *El gran Gatsby* de Fitzgerald, el *Retrato del artista adolescente* de Joyce, *Lolita* de Nabokov, *Un mundo feliz* de Huxley, *El sonido y la furia* de Faulkner, *Trampa 22* de Joseph Heller, *El cero y el infinito* de Arthur Koestler, *Hijos y amantes* de D. H. Lawrence y *Viñas de ira* de John Steinbeck. Salvo para sentirse más o menos al tanto, claro, esa lista no sirve para nada.

Se avisa con tiempo: el 30 de abril de 1999 vence el plazo de presentación de originales para la quinta edición del Premio Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil Norma-Fundalectura 2000. Se concederá un premio único e indivisible, dotado con quince mil dólares. El premio incluirá, además, la publicación de la obra ganadora por parte del Grupo Editorial Norma y será entregado al autor ganador en un acto en el marco de la 13ª Feria Internacional del Libro de Bogotá, en el año 2000.



Atribuciones arbitrarias

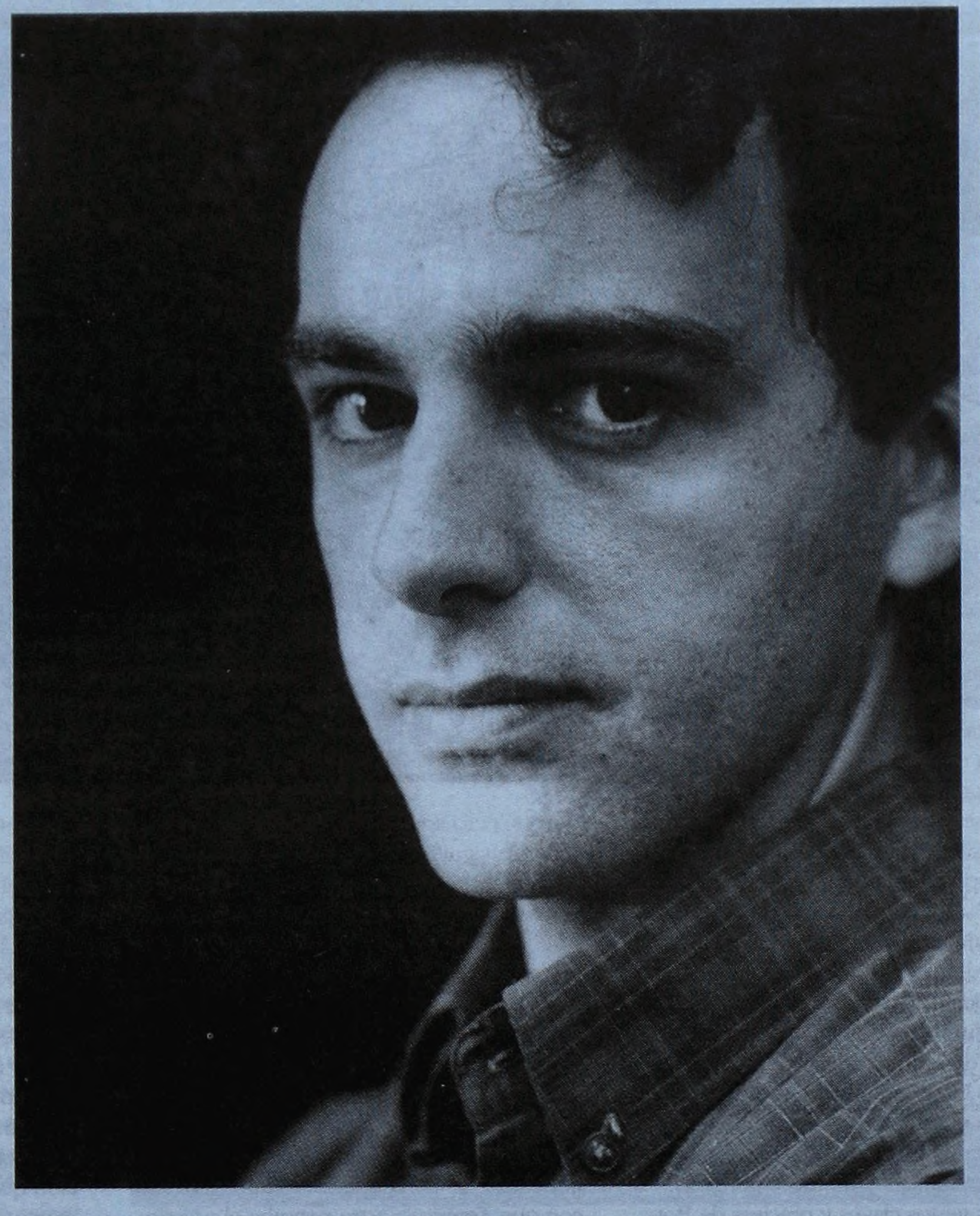
La semana pasada, *Radar Libros* publicó una reseña de *Historia de las pasiones*, escrita por Laura Isola. Misteriosamente, esa reseña apareció firmada por Claudia Schvartz. Pedimos disculpas.

La traducción como olvido



LA TRADUCCIÓN
Pablo de Santis
Planeta
Buenos Aires, 1998
186 págs. $14

por Leonardo Moledo



La edición 1997 del Premio Planeta vino policial. No sólo la novela triunfante *Plata Quemada* de Ricardo Piglia tiene el clima cinematográfico de una película de gangsters, sino que *La Traducción* de Pablo de Santis –finalista– también elige el camino policial. O mejor dicho no sólo policial, porque limita por otro lado con la novela de terror al estilo de Stephen King y con la novela policial inglesa, sin olvidar cierta incursión en el relato de ambiente académico a la manera (aunque no satírica) de David Lodge en *El mundo es un pañuelo* –donde alcanza sus mejores momentos–, y lo que podríamos llamar novela esotérica.

La Traducción provoca –traduce– esa extraña sensación de familiaridad y distancia que producen los géneros muy asociados con otro idioma cuando transcurren en castellano –o mejor dicho, en argentino– y los personajes que deberían habitualmente llamarse Paul, Ellen o Michael se llaman Pablo, Elena o Miguel. Aquí, tienen una propensión muy argentina a la primera persona melancólica que se desliza hacia la autocompasión y los guiños borgianos (imposible no pensar en "El Zahir"). También se verifica ese sentimiento de ilegitimidad que lleva a la justificación cuando la novela, en algún momento, se refiera a sí misma, "si fuera una novela policial, le diría...", como pidiendo disculpas por traducir un género no autóctono a estas tierras del sur.

Problemas apropiados, por cierto, para una novela cuyos personajes son casi en su totalidad traductores que oscilan a la orilla del misterio de los idiomas modernos, antiguos y herméticos: idiomas que se hablaron en el principio del mundo, antes que se intentara construir la Torre de Babel, idiomas que se hablaban en el Infierno, idiomas que susurraban los muertos remotos, con palabras que nunca fueron oídas por otros y que brotaban venciendo la resistencia del óbolo depositado en la boca, mientras esperaban la barca de Caronte, a la entrada del Hades, a orillas de la laguna Estigia.

Y a la orilla del mar: en *La Traducción* hay un faro con aura de misterio, una playa –meridianamente patagónica–, un hotel en decadencia, con su mitad derruida y abandonada –aquí, el Stephen King de *El resplandor*–, traductores que debaten sus asuntos –aquí David Lodge– y muertes sucesivas que transforman al traductor-protagonista en improvisado detective –aquí, la novela policial inglesa, que es, en verdad, el eje que ensambla todo lo demás–.

No parece muy grave que el ensamblaje sea algo forzado y se noten las suturas; al fin y al cabo, el autor lo anticipa en el primer párrafo: "quien haya intentado rearmar un jarrón roto, sabe que por minucioso que sea su empeño, hay fragmentos que nunca aparecen". Ningún lector puede darse por no advertido si se le escapa algo. Más objetable, sí, es la manera en que se maneja el clima esotérico y hermético –otro de los ingredientes–: la construcción está hecha de tal manera que no llega a ser del todo verosímil, o por lo menos no alcanza el grado de verosimilitud necesario para funcionar limpiamente y acorde con el papel que juega en la estructura general.

Sin duda alguna, las mejores secuencias son aquéllas en las que los traductores o el narrador se refieren directamente al nudo conceptual de la novela: la tensión entre la imposibilidad de traducir y la compulsión a traducir, la imposibilidad de conversar –que es traducir de un sujeto a otro– y la necesidad de hacerlo: el bello relato sobre la mujer que no podía pensar en un solo idioma, las palabras del comisario: "De la única traducción que me ocupo es de la que hago con los borrachos; los borrachos hablan todos el mismo idioma; nadie los entiende, pero ellos se entienden entre sí. Cuando tomo de más, yo también empiezo a entenderlos" y "Los libros escritos en nuestro propio idioma los leemos como miopes, acercándolos demasiado a los ojos, pero los libros traducidos los alejamos para que se vuelvan nítidos" –aplicable a lo que se dijo sobre los géneros al principio de este comentario–, o la estupenda conferencia de Naum sobre la imposibilidad de traducir el silencio de una lengua a otra "porque todo lo demás puede ser traducido, pero no el modo en que una obra calla: de eso no hay traducción posible".

Traducir es olvidar, dice el autor-personaje-protagonista, y esta novela, que precisamente traduce un género y lo recontextualiza, olvida y deja escapar algunos detalles constitutivos que oscurecen la resolución. Pero al fin y al cabo, como dice un personaje, "los misterios están ahí para darnos tema de conversación, no para que los solucionemos". Algo parecido ocurre con esta novela, que se lee con facilidad: las novelas están ahí para ser leídas, no para ser resueltas.♣



NOTICIAS DEL MUNDO

Hay que decirlo, el libro de Victoria Newhouse, *Towards a New Museum* (New York, The Monacelli Press), era ya necesario: sólo en los Estados Unidos, en las últimas tres décadas, doscientos nuevos museos de arte abrieron sus puertas. La fiebre museológica asusta: ¿a cuento de qué tanta pasión conservadora? Newhouse sostiene que, si los museos del siglo XIX y principios del XX representaban los templos de una nueva "religión" humanista, lo cierto es que nuestros museos responden más bien al modelo del siglo XVII: cabinets of curiosities, se los llamaba entonces –porque incluían colecciones de arte, libros, inventos, objetos extraños y maravillas naturales–, y son el antecedente de los parques temáticos que por el mundo proliferan. Los museos de hoy serían, en los hechos, parques temáticos dedicados al arte.

Taruho Inagaki (1900-1977) fue un artista y escritor japonés de vanguardia, siempre fascinado por las tecnologías que revolucionaron la cultura del siglo, como el aeroplano y el cinematógrafo (por decirlo con palabras de entonces). Su primer libro, *One Thousand an One-Second Stories* fue publicado en Japón en 1923: se trata de una colección de brevísimos fragmentos dadaistas, casi todos de una página de extensión. Si bien es cierto que la obra posterior de Inagaki es mucho más interesante (más "madura", menos mecánicamente vanguardista), es una suerte que los lectores occidentales dispongan ahora de una versión en inglés, gracias a los esfuerzos editoriales de Sun and Moon.

En una votación tachada de corrupta y alcohólica, cuatrocientos títulos de novelas del siglo XX, escritas en lengua inglesa, fueron sometidos al escrutinio de otros tantos (desconocidos) expertos y/o aficionados para determinar cuáles son las mejores novelas en inglés del siglo. La iniciativa, publicada por la editorial Modern Library, subsidiaria del grupo Random House, perteneciente a la multinacional Bertelsmann (¡uf!) arrojó resultados previsibles y americanismos en exceso. Los diez primeros son: el *Ulises* de Joyce (foto), *El gran Gatsby* de Fitzgerald, el *Retrato del artista adolescente* de Joyce, *Lolita* de Nabokov, *Un mundo feliz* de Huxley, *El sonido y la furia* de Faulkner, *Trampa 22* de Joseph Heller, *El cero y el infinito* de Arthur Koestler, *Hijos y amantes* de D. H. Lawrence y *Viñas de ira* de John Steinbeck. Salvo para sentirse más o menos al tanto, claro, esa lista no sirve para nada.

Se avisa con tiempo: el 30 de abril de 1999 vence el plazo de presentación de originales para la quinta edición del Premio Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil Norma-Fundalectura 2000. Se concederá un premio único e indivisible, dotado con quince mil dólares. El premio incluirá, además, la publicación de la obra ganadora por parte del Grupo Editorial Norma y será entregado al autor ganador en un acto en el marco de la 13ª Feria Internacional del Libro de Bogotá, en el año 2000.



Atribuciones arbitrarias

La semana pasada, *Radar Libros* publicó una reseña de *Historia de las pasiones*, escrita por Laura Isola. Misteriosamente, esa reseña apareció firmada por Claudia Schvartz. Pedimos disculpas.



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos esta semana en Rayuela, de Mendoza.

Ficción

1. A orillas del río Piedra, me senté y lloré
Paulo Coelho
(Planeta, $ 16)

2. Para que no me olvides
Marcela Serrano
(Alfaguara, $ 15)

3. Nuevo contacto
Carl Sagan
(Emecé, $ 14)

4. Los mejores planes
Sidney Sheldon
(Emecé, $ 18)

5. Buenos Aires me mata
Laura Ramos
(Sudamericana, $ 17)

6. Los expedientes X
Chris Carter
(Plaza & Janés, $ 9)

7. En el Valle de los Reyes
Cecelia Holland
(Atlántida, $ 16,90)

8. Esas malditas mujeres
Angélica Gorodischer
(Ameghino, $ 15)

9. La capilla de la muerte
Stephen Dobyns
(Emecé, $ 18)

10. La princesa federal
María Rosa Lojo
(Planeta, $ 15)

No ficción

1. De Sarmiento a Dios
David Viñas
(Sudamericana, $ 18)

2. El corazón tardío
Antonio Gala
(Planeta, $ 18)

3. El siglo de la libertad y el miedo
Natalio Botana
(Sudamericana, $ 20)

4. La masonería
Emilio Corbiere
(Sudamericana, $ 20)

5. Nuevos diálogos
M. Aguinis - J. Laguna
(Sudamericana, $ 17)

6. Hemisferio derecho
Horacio Verbitsky
(Planeta, $ 18)

7. La máquina cultural
Beatriz Sarlo
(Ariel, $ 17)

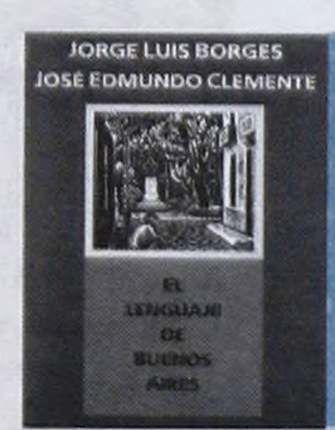
8. Homo videns, la sociedad teledirigida
Giovanni Sartori
(Taurus, $ 20)

9. Para quererte mejor
Jaime Barylko
(Emecé, $ 16)

10. La matriz del infierno
Marcos Aguinis
(Sudamericana, $ 23)

¿Por qué se venden estos libros?
Mirtha Salomone, de *Librería Rayuela*, de Mendoza, dice: "El 95% de los lectores son mujeres y expresan con claridad sus inclinaciones: 'quiero lecturas que me atrapen'; 'necesito paz'; 'quiero escaparme de la dura realidad'; 'he descubierto a través de las lecturas un mundo que me colma espiritualmente'. Advertimos que nuestros lectores se guían en gran medida por las páginas literarias de diarios y revistas. Éstas representan un argumento de autoridad para el lector asiduo".

Puntos Cardinales



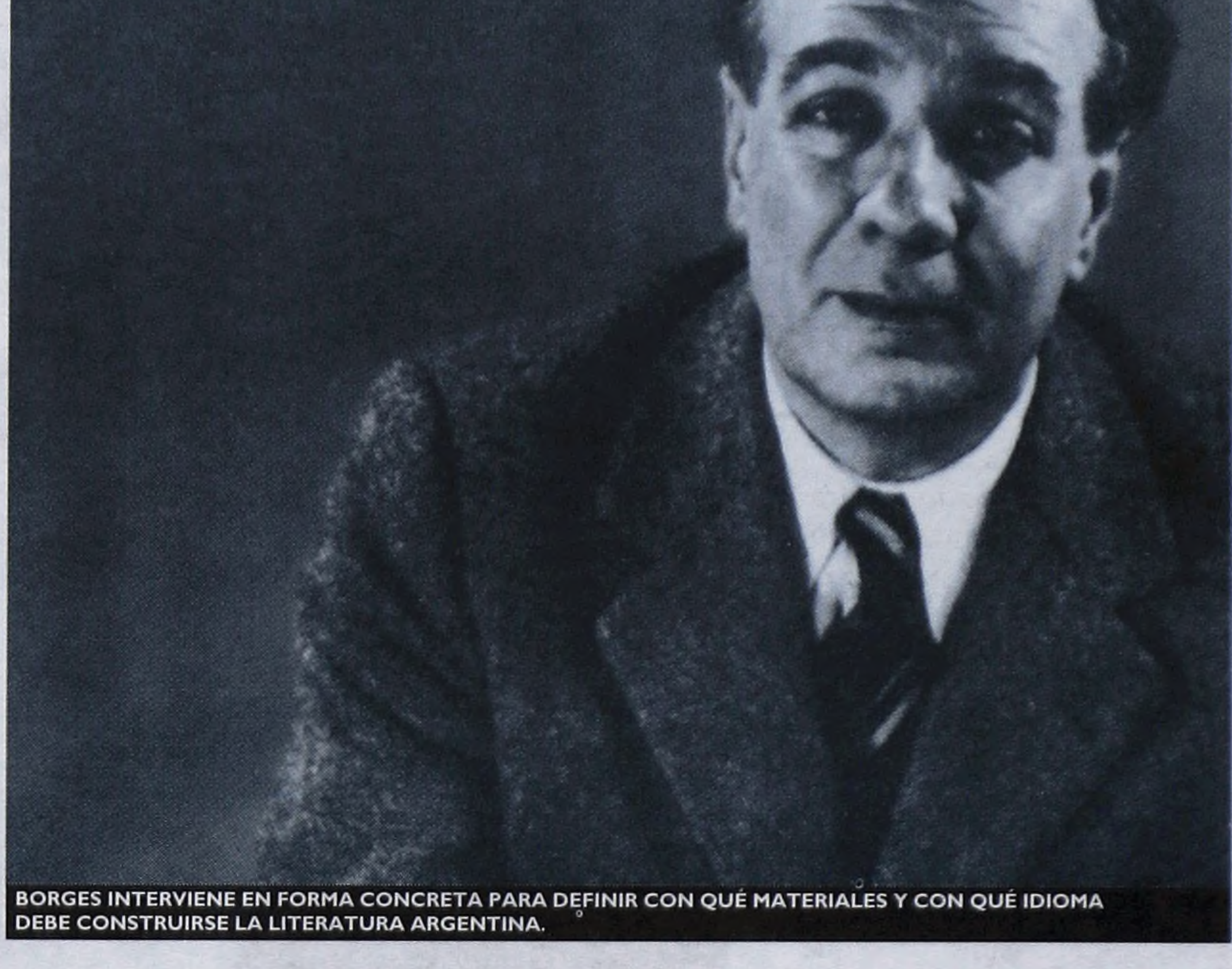
EL LENGUAJE DE BUENOS AIRES
Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente
Emecé
Buenos Aires, 1998
114 págs. $ 12

por Fernando Murat

Perdurar. Hay una línea de Borges en un ensayo que integra El tamaño de mi esperanza marcada por ese destino. Lleva ese brillo y ese estigma porque se instala en el centro de la ingeniería de lecturas con que Borges diseñó el futuro de la literatura argentina interviniendo en la disputa política por sellar cuál era el pasado de ese porvenir. Ese conflicto, que define la construcción de cualquier literatura, atravesó el debate que marcó el sentido de las vanguardias del 20, organizó el afán depurador que ostenta Lugones en *El Payador* y la respuesta contundente a las conferencias del Odeón que lanza la primera voz que se lee en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt.

Borges se refiere en esa línea a la creencia que sostiene un material simbólico básico: la pampa como sagrario, la hombría del primer paisano, la reciedumbre de los malevos y la dulzura del arrabal. "Son cuatro puntos cardinales los que señalo, no unas luces perdidas"; y el que construya la literatura del futuro será quien participe en la fundación de esa mitología. Con ese programa Borges intervino en forma concreta para definir con qué materiales, con qué idioma debía construirse la literatura argentina.

Puntos cardinales y no luces perdidas. Uno de los gestos claves y precisos de Borges es vaciar ese pasado para definirlo y trazar, además, territorios en la disputa. Por eso en otras páginas será puntual la necesidad política de fundar leyendas y fantasmas, pero más exacta la de construir los sentidos y redefinir, en la misma dirección, un sistema de fronteras. "Ni progresismo ni criollismo", dice Borges, pero agrega: "Es verdá que de enancharle la significación a esa voz –hoy suele equivaler a un mero gauchismo– sería tal vez la más ajustada a mi empresa".


BORGES INTERVIENE EN FORMA CONCRETA PARA DEFINIR CON QUÉ MATERIALES Y CON QUÉ IDIOMA DEBE CONSTRUIRSE LA LITERATURA ARGENTINA.

La reunión de ensayos de Borges y José Edmundo Clemente que realiza Emecé bajo el sospechoso paradigma "bibliotecarios-preocupados-por-el lenguaje" es por lo menos discutible. Pero los tres textos que presenta de Borges dejan leer el estado del debate en la década del 20 y el modelo de intervención de un Borges polemista que ataca en forma impiadosa las preocupaciones infectológicas con que Américo Castro pensaba el uso rioplatense del español. "El idioma de los argentinos", "Las alarmas del doctor Américo Castro" e "Inscripción de los carros" son, en este sentido, piezas claves del mecanismo que le permitirá a Borges construir toda su literatura, es decir, la que escribió hasta 1955.

Una definición de territorio, una estrategia y un género. Cada uno de los ensayos permite leer un momento de lo que Borges ensayaba cuando aún estaba eligiendo sus enemigos y las alianzas con que iba a reinventar la literatura argentina. Y la primera discusión que repone esta antología es precisa: se trata de dirimir posiciones en el uso de la lengua, sus límites y sus tonos, de liquidar ciertos linajes, de desviar al origen de su punto de partida.

"El más puro estilo indecidor de esos académicos", sostiene Borges. Una intervención que no es ajena a la polémica que mantiene Arlt con Monner Sans a través de una entrevista realizada por *El Mercurio* de Chile. Allí se advertía sobre la necesidad de depurar la lengua española de la intoxicación rioplatense y Arlt señala que esa progresión retrogresiva sólo conduce al idioma de las cavernas. Curiosamente, en un aguafuerte titulada "El idioma de los argentinos".♣

Matar con la indiferencia



EL PAROXISTA INDIFERENTE
Jean Baudrillard
Trad. Joaquín Jordá
Anagrama
Barcelona, 1998
180 páginas, $ 20

por Sergio Di Nucci

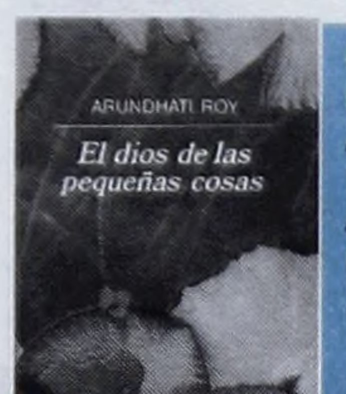
En *Imposturas intelectuales* (1997), los físicos Alan Sokal y Jean Bricmont reunieron esforzadamente seis páginas de despropósitos del profesor francés Jean Baudrillard. Más amplio, más ambicioso, *El paroxista indiferente* (también de 1997) ofrece sin esfuerzo aparente 174 páginas más. La pareja de físicos sólo se ocupó de Baudrillard debido a la fama de este "teórico" de las relaciones entre la apariencia, la realidad y las magias parciales de la ilusión. Poco podía seducir a los profesores de Nueva York y de Lovaina un francés que necesitó llegar a California para descubrir las drogas y que América era cool y que disemina por sus obras términos secuestrados de la física y las matemáticas para dotar a sus metáforas de una apariencia de profundidad. Las geometrías no euclidianas, el caos, el azar y hasta la reversibilidad de las leyes físicas son invocadas por Baudrillard en el mismo conjuro (*La guerra de Troya* no ha tenido lugar, 1991) sólo para demostrar lo que ya sabíamos todos: que el francés no estaba en Kuwait cuando caían las bombas.

El paroxista indiferente (1997) se compone de una serie de entrevistas a cargo de un prudente Philippe Petit enmarcadas por dos meditaciones del maestro. El libro resume una y otra vez tres certezas baudrillanas: el desprecio por los valores de libertad e igualdad, la demonización de la técnica, y el traslado de explicaciones científicas al ámbito de lo social. Ya en un anterior volumen de entrevistas (*Baudrillard live*, 1993) decía: "Detesto el activismo optimista de los ciudadanos, las iniciativas, la responsabilidad social". Aquí continúa exactamente en el mismo lugar donde lo habíamos dejado: "Lo real carece de realidad objetiva", o "todas las liberaciones están en vías de ser liquidadas", etc.

El aburrimiento con Occidente llevó a que en este libro Baudrillard degustara con paladar europeo el sabor picante de los Balcanes. Pasó la infatuación por América (que ahora le parece trivial), y también quedó atrás la celebración de la violencia acéfala, anárquica. Hay constancias: con retórica apocalíptica cuando se trata del Sistema (así, con mayúscula), Baudrillard niega, en términos absolutos, todo fenómeno potencialmente revulsivo e iguala las democracias primermundistas al *reality show*.

Sin embargo, en el Occidente de la segunda posguerra algunas demandas de los movimientos sociales se satisficieron imperfecta aunque paulatinamente. De un (breve) tiempo a esta parte, en lugares privilegiados –precisamente aquellos que Baudrillard elige para vivir y donde generosamente lo becan para que hable, escriba y publique– no se quema vivo a un chico por tener sexo con otro chico. Los enfrentamientos bélicos han disminuido en forma radical: entre 1914 y 1950, los muertos fueron 60 millones; desde entonces, la cifra no llega al millón, incluyendo los cientos de miles que en la ex Yugoslavia murieron en manos de serbios cristianos que comparten con Baudrillard la misma desconfianza radical por la razón occidental. Esta reivindicación de la irresponsabilidad refleja un proyecto intelectual que ya no puede dar cuenta de una realidad de signo nuevo y a la que entonces Baudrillard prefiere llamar ilusión, seductora o no. Aunque se rasga las vestiduras si alguien menciona la categoría de totalidad, habla de todo y de todas/os, permitiéndose esas generalizaciones que condena si son pronunciadas por la vieja profesora marxista de la oficina de al lado.♣

Hija de la medianoche



EL DIOS DE LAS PEQUEÑAS COSAS
Arundhati Roy
Trad. C. Ceriani y T. Santoro
Anagrama,
Barcelona, 1998
382 pags. $ 25

por Juan Forn

Cuando Salman Rushdie publicó *Hijos de la medianoche* en 1981, dio una señal potentísima a los escritores más jóvenes de su país: el multifacético mundo indio podía contenerse en una novela, y esa novela podía escribirse en inglés. De hecho, la novela de Rushdie pudo ser leída por todos esos escritores jóvenes precisamente porque había sido escrita en inglés, y no en urdu, punjabi, hindi, hindostani, gujarati o alguna otra de las "lenguas vernáculas" que coexisten en India. Lo que hizo el autor de *Versos satánicos* fue construir un mundo narrativo que exudaba India por los cuatro costados pero instalándose con toda naturalidad dentro de una tradición estilística eminentemente occidental (del *Tristam Shandy* de Sterne y el *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert a la picaresca trágica de *El tambor de hojalata* de Günter Grass y los *Cien años de soledad* de García Márquez). La paradoja mayor era posible, pensaron los jóvenes de la India: apropiarse del lenguaje del colonizador para pintar con él la elefantiásica aldea que se resistía a ser contenida en los límites de una sola de sus lenguas propias. La potencia expresiva del lenguaje elegido por Rushdie también dejaba atrás sin esfuerzo eso que sus compatriotas y los británicos llamaban el "hindglés", pero desató una epidemia de "rushditis".

Arundhati Roy y su novela *El dios de las pequeñas* cosas son evidentemente hijos de la medianoche rushdiana. La elección del mundo narrativo en esta novela es de una astucia muy atractiva: la saga de una familia "disfuncional" (básicamente una abuela, dos hijos y tres nietos, dos de ellos gemelos "heterocigóticos" –hijos de la hija mujer– y una nena inglesa, hija del hijo varón que estudió en Oxford), hindú pero cristiana, en un pueblo llamado Ayemenem, en la región de Kerala, entre los años '60 y '90. Así como el malayalam es el idioma coloquial y el inglés la lengua "oficial" de la familia, el cristianismo es literalmente excéntrico, al convivir (especialmente para los niños de la familia, pero no sólo para ellos) con el sistema de castas y el politeísmo, por un lado, y el comunismo modelo indio que complica aún más las cosas en la región.

Roy elige una tercera persona muy cercana a los gemelos Estha y Rahel para contar la trágica historia y su violento desenlace. Como la madre de los gemelos ha abandonado a su marido ("desgraciándose" así a los ojos de la familia y del pueblo), ellos carecen de figura paterna, y eso potencia el enfoque "femenino" de la novela. Pero, para seguir hablando del libro, es necesario conocer antes un detalle: Roy trabajó intensamente en el cine indio como guionista y en diversos rubros de producción (es arquitecta) antes de sentarse a escribir esta novela. De hecho, el puntapié inicial en la literatura lo dio su "autoexpulsión" del mundo cinematográfico, luego de una agria polémica con el director Shekhar Kapur (a quien acusó de misógino y reduccionista por el retrato que hizo en su película La reina de los bandidos de una mujer llamada Phoolan Devi, víctima del escalofriante sistema de castas hindú, que terminó convirtiéndose en líder de un grupo de sangrientos bandoleros). La respuesta pública que dio Roy a Kapur es una obra maestra en el uso del panfleto como herramienta lúcida. Allí está el costado más interesante de su estilo, no en su "feminismo" sino en su lucidez argumental, que reaparece con potente elocuencia en varios tramos de su novela, a la hora de plantear el choque de mundos opuestos, sea el mundo infantil frente al adulto, el femenino y e lmasculino, el conflicto de las castas o el de las religiones y la política (un poco a la lúdica manera del gran maestro del relato indio, R. K. Narayan).

El problema es su lirismo: los múltiples momentos en que la autora hace lo que podríamos llamar "folklore de los sentidos", paradójicamente uno de los puntos más fuertes de la novela según la crítica europea y norteamericana, que suele festejar todo tipo de cursilerías falsamente naives cuando vienen de la periferia del mundo, y en especial cuando además vienen envueltas de "realismo mágico". Algo similar pasa con la caprichosa estructura del libro, que genera considerables expectativas acerca de la suerte de los gemelos ya adultos para terminar abruptamente con un largo racconto (una escena sexual "poetizada" de diez páginas). Roy dice: "La gente me pregunta por qué no ejerzo la arquitectura. ¿Qué se creen que hago cuando escribo? Pero no soy de reescribir. Nunca, ni siquiera una frase. Prefiero trasladarla a otro sector del libro. Así armé mi novela". Esta declaración y el paso por el mundo del cine indio (legendario por su pacatería para tratar lo erótico) explican no sólo el final del libro sino también la irritación de gran parte de la *intelligentzia* británica e hindú cuando *El dios de las pequeñas cosas* ganó el codiciado Premio Booker en Inglaterra a fines de 1997.♣


ROY Y SU PROGRAMA DE ESCRITURA: "NO SOY DE REESCRIBIR. NUNCA, NI SIQUIERA UNA FRASE. PREFIERO TRASLADARLA A OTRO SECTOR DEL LIBRO. ASÍ ARMÉ MI NOVELA".



ULTIMO AVISO

Algunos títulos de agosto para no olvidar

Un altar para la madre, Ferdinando Camon (Losada) "Camon ha realizado una tarea casi imposible: restituir por medio del máximo artificio –la escritura– un mundo natural e intocado al que cualquier "intención" literaria puede malograr. El resultado es una novela no transferible a una reseña: una experiencia que se revela sólo en la lectura". (Sylvia Iparraguirre)

José Donoso: voces de la memoria, Esther Edwards (Sudamericana) "Más que una biografía –género al que en realidad se acerca pasada la mitad del libro– es una narración que enhebra recuerdos, historias familiares, viajes y semblanzas de los ambientes artísticos recurriendo a técnicas literarias, a diálogos y remates". (Claudio Zeiger)

Piazza d'Italia, Antonio Tabuchi (Anagrama) "Como haría después en sus mejores libros, Tabuchi retrata a sus personajes a través de cualidades 'negativas': no sólo a los villanos sino a los héroes también. Así construye, paso a paso, una pequeña épica con el anarquismo existencial de sus personajes, que se rebelan casi instintivamente contra el poder". (Juan Forn)

Santiago de Liniers, conde de Buenos Aires, Paul Groussac (El elefante blanco) "Este libro extraordinario, único, contiene en sus tapas y solapas, todo lo que debemos saber de Santiago de Liniers. En su interior, todo lo que podemos llegar a imaginar". (Arturo Carrera)

Alejandra Pizarnik, César Aira (Beatriz Viterbo) "El libro de Aira es un manual sobre cómo leer esos raros objetos llamados poemas, sin caer en el comentario meramente lacrimógeno o en el mito envilecedor". (Daniel Link)

JUNTÁ LA PLATA

Algunos títulos que se vienen en septiembre

Autobiografía, Norberto Bobbio (Taurus)
Chicas bailarinas, Margaret Atwood (Lumen)
El hurgón mágico, Robert Coover (Anagrama)
Elegía de alondra, Baldomero Fernández Moreno (Seix Barral)
Error de cálculo, Daniel Sorín (Emecé)
La mujer y el mono, Peter Hoeg (Tusquets)
La ficción calculada, Luis Gusman (Norma)
La tierra del fuego, Sylvia Iparraguirre (Alfaguara)
Listado de locos y otros alfabetos, Bernardo Atxaga (Siruela)
Mirando el sur, deseando el norte, Ariel Dorfman (Planeta)
Noticias secretas de América, Eduardo Belgrano Rawson (Planeta)
Octubre, octubre, José Luis Sampedro (Plaza & Janés)
Patente de corso, Arturo Pérez Reverte (Alfaguara)
Planet, Sergio Bizzio (Sudamericana)
Postales menemistas, Hernán López Echagüe (Perfil Libros)
Puro fuego, Joyce Carol Oates, (Ediciones B)
Viaje olvidado, Silvina Ocampo (Emecé)

La muerte del siglo

Fue el primer extranjero en entrar a la Academia Francesa (renunció al privilegio 25 años después). Pertenecía, o creía pertenecer, a una nación que ya no existía, esa Confederación de Estados aristocráticos que había perdido la Guerra de Secesión. Solía decir: "Me equivoqué de siglo como alguien se equivoca de piso". Pero su obra novelística apasionaba por igual a Melanie Klein y Bioy Casares. Radar Libros *despide a Julien Green.*

por Alfredo Grieco y Bavio

Fuera de Francia y de algunos núcleos de francofilia, ¿quién puede nombrar hoy a seis novelistas franceses vivos? A mediados de la década del '50 y en la Argentina, Adolfo Bioy Casares podía hacerlo, y decía que ninguno le interesaba tanto como Julien Green. Unos quince años antes, para elogiar *La invención de Morel* (1940), Jorge Luis Borges había comparado el relato con uno de Green, y decía que ambos proporcionaban las raras y perfectas felicidades de un argumento tramado con deliberación. José Bianco, Enrique Pezzoni, Abelardo Arias, Lysandro Galtier y Silvina Ocampo frecuentaron, tradujeron y comentaron a Green. En 1998, a pocos días de su muerte, su fama parece menos segura entre los lectores argentinos, que a veces lo recuperan a través de las admiraciones que le profesaron Walter Benjamin, Roland Barthes o Paul Auster.

Hasta la caída del Muro, Francia era el país más antinorteamericano de Europa occidental. Desde entonces, se convirtió en el único enclave entre California y los Urales que cultiva el odio contra Estados Unidos. Green, aunque nació en París en 1900, conservó siempre la nacionalidad norteamericana de sus padres, que habían llegado a Francia desde el derrotado Sur esclavista, desde la ciudad de Savannah en Georgia. Pertenecía, o creía pertenecer, a una nación que ya no existía, esa Confederación de Estados aristocráticos que había perdido la Guerra de Secesión. Green mismo era un enclave de Estados Unidos en París. Fue el primer extranjero en entrar a la Academia Francesa (en 1971), pero uno de los únicos académicos en renunciar al privilegio (en 1996), por reivindicación de una libertad que creía haber cedido demasiado fácilmente. Maurice Druon, el secretario perpetuo de la institución quiso llamar al orden a Green, de 96 años: "El título de académico no es una función a título provisorio, sino una dignidad inamovible".



EL TEMA DE TODOS LOS LIBROS DE GREEN ES LA ANGUSTIA. SUS NOVELAS ESTÁN HECHAS DE PECADO COMO UNA MESA ESTÁ HECHA DE MADERA.

Como otros escritores centenarios (Ernst Jünger, Hans-Georg Gadamer), Green llevó una vida a la vez de registro (es el autor de un *Diario* casi cotidiano que cubre 80 años) y de distanciamiento de su tiempo. "Me equivoqué de siglo como alguien se equivoca de piso", escribió. El suyo hubiera sido el Gran Siglo, el XVII, el de los jansenistas y puritanos que condenaban la tragedia y la novela. La de Green es tal vez la única obra novelística del siglo XX escrita a la sombra de una condena religiosa a la ficción. Las novelas de Julien Green están hechas de pecado como una mesa está hecha de madera.

El tema de todos los libros de Green es la angustia. Sus personajes son conducidos por un destino inexorable que sin embargo los deja en libertad ante cada opción. No es casual que su obra haya apasionado a los psicoanalistas, y que Melanie Klein consagrara un estudio a la novela *Si yo fuera usted*, con la cual la psicoanalista inglesa ilustró su teoría de la identificación-proyección. Pero sobre el psicoanálisis Green pensaba que contribuía a profundizar misterios sobre los que era incapaz de arrojar ninguna luz.

Nacido protestante, Green adoptó y luego apostató de la fe católica, para acabar muriendo dentro de ella. Como J. R. Wilcock, otro escritor bilingüe, Julien Green adoptó como hijo a su amante varón: era la única forma en que la ley del Estado les permitía unirse. A diferencia del de Wilcock, el hijo de Green, Eric Jourdan, es un novelista flagelacionista, autor de lúcidas, notables y abundantes novelas sadomasoquistas. La vida de unión entre ambos novelistas y los personajes aterradores de sus narraciones dan qué pensar a los lectores supersticiosos. Los soñadores, los solitarios, los obsesos llevados por sus pasiones al crimen, a la locura, casi siempre al fracaso, fueron concebidos por autores manifiestamente al abrigo de todo drama. Los 17 tomos publicados de su *Diario* iniciado en 1919 –que ya constituye el más voluminoso de toda la historia literaria– están expurgados del detalle de una vida sexual rica en las peripecias de la imaginación. El odio, la avaricia, la soledad y la muerte ocupan en los libros de Green más lugar que el amor. Desde su primera novela, *Mont-Cinère*, de 1926, hasta las últimas, dedicadas a la Guerra de Secesión americana, los textos de Green testimonian una disciplina increíble de escritura, equilibrada, neta y sin meandros, musical pero desprovista de toda tentación barroca. El ojo desnudo no puede distinguir una página escrita en 1935 de una de 1990. Un estilo que no evoluciona, una clasicidad a resguardo de las experiencias extremas y de las usuras del tiempo.

La soledad de Green en su siglo es total. Cualquier aproximación entre sus obras y las de sus contemporáneos parece arbitraria. Tal vez pueda acercárselo a Thomas Mann: la misma interioridad, tersura y reticencia, la misma confianza absoluta en los vastos poderes de la prosa narrativa, la misma riqueza un poco altanera, la misma mesura sin expansiones inútiles. Y como Mann, supo conservar hasta el fin la curiosidad (una mezcla de fascinación y repulsa) por un mundo que le había sido tan cruel, y al que sabía que nunca llegó a comprender. ♣